arta

ANUL XXVIII • NR. 9/1981

arta

ANUL XXVIII NR. 9/1981

REVISTĂ A UNIUNII ARTIŞTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

REDACŢIA

str. Biserica Amzei 9, telefon 59.35.19
70172 Bucureşti

ADMINISTRAŢIA

Uniunea Artiştilor Plastici
str. Nidolae Iorga 42, telefon 50.20.45
71118 Bucureşti

COLECTIVUL REDACŢIONAL
Vasile Drăguţ, redactor şef, Ioan Horga, secretar responsabil de redacţie, Horia Horşia, Mihai Drişcu, François Pamfil

REDACTOR RESPONSABIL DE NUMĂR
Mihai Drişcu

PREZENTARE ARTISTICĂ
Sanda Gusti

PREZENTARE TEHNICĂ
Sanda Gusti

CORECTURĂ
Ingrid Georgescu

FOTOGRAFII
Atanase Cartojan, Cristian Bedivan, Szabo Dénes, Constantin Popescu, Péter Pusztai, Octavian Stăcescu

DIAPOZITIVE COLOR
Atanase Cartojan

ABONAMENTE
Abonamentele se primesc la toate oficiile poştale, factorii poştali şi la Ad-ţia revistei ARTA din str. Nicolae Iorga 42, Bucureşti

Costul unui abonament:
pentru întreprinderi şi instituţii: lei 204 anual (12 apariţii); lei 102 — 6 luni

pentru persoane particulare: lei 180 anual (12 apariţii); lei 90 — 6 luni

Pour l'étranger: ILEXIM — Le département export-import presses, Bucarest, Calea Griviţei nr. 64—66, P.O.B. 1001, Telex 011226

Prix de l'abonnement: 15 dollars par an (12 numéros).

40541

Lei 15

TIPARUL: ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ », CALEA ŞERBAN VODĂ 133—135, Bucureşti, România.

	1	Cîntarea României, finala republicană, ediţia a III-a	
	2	Noua calitate a muncii şi vieţii	Arta
	3	Un xilograf necunoscut al lui Matei Basarab: arhimandritul Ioan	Dragoş Morărescu
	5	Ilustraţia de carte	Magda Cârneci
	11	Carnet de critic (III)	Mihai Drişcu
	13	Raport	Andrei Roman
	14	Despre faptul publicitar	Radu Procopovici
	15	Mape de discuri Electrecord	
CĂRŢI / IDEI	16	Nicolas Schöffer — Oraşul viitorului şi cibernetica	Mihai Drişcu
		Turnul solar, Sori	Nicolas Schöffer
	18	Design '81	Constantin Marinescu
CRONICA	20	Secolul de aur al gravurii anverseze	Codruţa Cruceanu
	22	Desenele lui Mircea Spătaru: periodicitatea percepută	Mihai Drişcu
	24	Dan Hăulică şi prestigiul criticii	Theodor Enescu
	26	Afişe Româniafilm	
	27	Alexandra Vasilichian	Gheorghe Vida
CRONICA	28	Probleme ale imaginii în plastica românească contemporană	Maria Magdalena Crişan
	30	Cenaclul tineretului la Braşov	Mihai Ispir
CORESPONDENŢĂ	32	Fundaţia Joan Miró din Barcelona	Lluis Bosch i Cruanas
CENTENAR	34	Ary Murnu	Adina Nanu
	36	Jurnalul galeriilor	Theodor Redlow
	38	Opt opinii despre cenaclul tineretului	
	39	Meridiane	Dana Crişan
COPERTA	I	Universiada '81, afiş	Alexandru Dan Ionescu, Radu Leu
COPERTA	IV	Afiş pentru dezarmare	Nicolae Corneliu

	1	Hymne à la Roumanie, finale républicaine, IIIe édition	
	2	Nouvelle qualité du travail et de la vie	Arta
	3	Un xylographe inconnu du voïvode Matei Basarab: l'archimandrite Ioan	Dragoş Morărescu
	5	L'illustration de livres	Magda Cârneci
	11	Le carnet du critique (III)	Mihai Drişcu
	13	Rapport	Andrei Roman
	14	Le fait publicitaire	Radu Procopovici
	15	Pochettes de disques « Electrecord »	
LIVRES / IDÉES	16	Nicolas Schöffer — La ville de l'avenir et la cybernétique	Mihai Drişcu
		La Tour soleil, Soleils	Nicolas Schöffer
	18	Design '81	Constantin Marinescu
CHRONIQUE	20	Le siècle d'or de la gravure anversoise	Codruţa Cruceanu
	22	Les dessins de Mircea Spătaru: la périodicité perçue	Mihai Drişcu
	24	Dan Hăulică et le prestige de la critique	Théodor Enescu
	26	Les affiches « Romaniafilm »	
	27	Alexandra Vasilichian	Gheorghe Vida
CHRONIQUE	28	Problèmes de l'image dans l'art plastique roumain contemporain	Maria Magdalena Crişan
	30	Le cénacle des jeunes artistes à Braşov	Mihai Ispir
CORRESPONDANCE	32	La Fondation Joan Miró à Barcelone	Lluis Bosch i Cruanas
CENTENAIRE	34	Ary Murnu	Adina Nanu
	36	Le journal des galéries	Theodor Redlow
	38	Huit opinions sur le cenacle des jeunes artistes	
	39	Méridiens	Dana Crişan
COUVERTURE	I	Universiade '81, affiche	Alexandru Dan Ionescu, Radu Leu
COUVERTURE	IV	Affiche pour le désarmement	Nicolae Corneliu

	1	Фестиваль « Хвала Румынии », республиканский финал, III-й выпуск	
	2	Новое качество труда и жизни	Арта
	3	Неизвестный ксилограф Матея Басараб: архимандрит Иоан	Драгош Морэреску
	5	Книжная иллюстрация	Магда Кырнечь
	11	Записная книжка критика (III)	Михай Дришку
	13	Соотношение	Андрей Роман
	14	О рекламном факте	Раду Прокоповичь
	15	Конверты для пластинок	
КНИГИ / ИДЕИ	16	Николас Шёффер — Город будущего и кибернетика	Михай Дришку
		Солнечная башня, Солнца	Николас Шёффер
	18	Дизайн '81	Константин Маринеску
ХРОНИКА	20	Золотой век антверпенской гравюры	Кодруца Кручяну
	22	Рисунки Мирчи Спэтару: ощутимая периодичность	Михай Дришку
	24	Дан Хэуликэ и престиж критики	Теодор Энеску
	26	Киноафиши	
	27	Александра Василикиан	Георге Вида
ХРОНИКА	28	Проблемы изображения в современном румынском изобразительном искусстве	Мария Магдалена Кришан
	30	Молодежный художественный кружок в Брашове	Михай Испир
КОРРЕСПОНДЕНЦИЯ	32	Институт Хуан Миро из Барселоны	Луис Бош и Круанас
СТОЛЕТИЕ	34	Ари Мурну	Адина Нану
	36	Журнал галерей	Теодор Редлов
	38	Восемь мнений о молодежном кружке	
	39	Меридианы	Дана Кришан
ОБЛОЖКА	I	Универсиада '81, афиша	Александру-Дан Ионеску, Раду Леу
ОБЛОЖКА	IV	Плакат для разоружения	Николае Корнелиу

https://biblioteca-digitala.ro

«cîntarea româniei»

finala republicană, ediția a III-a

Festivalul «Cîntarea României» a devenit un cadru larg de afirmare a talentului şi forței creatoare a maselor populare. Mii, zeci de mii de colective de oameni ai muncii, unind sute şi sute de mii de participanți la activitatea cultural-artistică şi de creație, au ridicat nivelul întregii munci politico-educative. Se impune să folosim din plin acest minunat cadru democratic, să transformăm fiecare club, casă de cultură, cămin cultural, fiecare unitate economică-socială, într-un adevărat centru al educației revoluționare, al formării omului nou, cu o înaltă conştiință socialistă, patriotică.

NICOLAE CEAUŞESCU

din expunerea la cel de al II-lea Congres al Consiliilor oamenilor muncii

PICTURĂ. PREMIUL I: **Virgil Almăşanu:** Rapsozi; **Sabin Bălaşa:** Amintirea străbunilor; **Traian Brădean:** Portretul tovarăşului Nicolae Ceauşescu, secretar general al Partidului Comunist Român, preşedintele Republicii Socialiste România; **Marius Cilievici:** Compoziție; **Aurel Ciupe:** Coşul cu gutui; **Brăduț Covaliu:** Muncitori forestieri; **Ion Gheorghiu:** Grădină suspendată; **Octav Grigorescu:** Scrisoarea sciților către regele Darius; **Nicolae Groza:** Compoziție: tovarăşul Nicolae Ceauşescu în mijlocul minerilor; **Kovacs Zoltan:** Cetățuie II; **Iacob Lazăr:** Portretul tovarăşei acad. dr. ing. Elena Ceauşescu; **Viorel Mărginean:** Muntele alb; **Ion Pacea:** Plaja; **Petru Popovici:** Dezlănțuire II. PREMIUL II: **Ion Bitzan:** Şantier; **Vasile Celmare:** Aniversare; **Spiru Chintilă:** Natură statică; **Dimitrie Gavrilean:** Cînt străbun; **Georgeta Năpăruş:** Costum II; **Florin Niculiu:** Țărm infinit III; **Angela Popa Brădean:** Cîntec de dor; **Eugen Popa:** Iarnă; **Constantin Piliuță:** Colț cu strada Banu Manta; **Mihai Rusu:** Şantier; **Livia Rusz:** Flora; **Ion Stendl:** Histria. PREMIUL III: **Doina Hordovan Ciato:** Peisaj la Hunedoara; **Marin Gherasim:** Vatră străbună; **Ion Grigorescu:** Vadul Izei în vară; **Viorel Grimalschi:** Peisaj la Techirghiol; **Sultana Maitec:** Grîu; **Virgil Mancaş:** Marginea satului; **Margareta-Maria Nemeş:** Constructori.
SCULPTURĂ. PREMIUL I: **Boris Caragea:** Dansatoare; **Horia Flămîndu:** Compoziție; **Vasile Gorduz:** Naşterea neamului românesc; **Ion Irimescu:** La steaua care a răsărit; **Izsak Martin:** Portretul tovarăşului Nicolae Ceauşescu, secretar general al Partidului Comunist Român, preşedintele Republicii Socialiste România; Portretul tovarăşei acad. dr. ing. Elena Ceausescu; **Ion Jalea:** Dragoş Vodă; **Ovidiu Maitec:** Radar; **Iulia Oniță:** Evocare; **Silvia Radu:** Formarea statelor feudale române; **Mircea Spătaru:** Stare stelară; **Paul Vasilescu:** Compoziție. PREMIUL II: **George Apostu:** Compoziție; **Mihai Buculei:** Fereastră; **Mihai Coşan:** Pictorul J. Al. Steriadi; **Gheorghe Iliescu-Călineşti:** Razele unui stîlp; **Grigore Minea:** Călăreț. PREMIUL III: **Viorel Farcaş:** Trecut; **Ion Pîrvan:** Arlechin; **Dinu Rădulescu:** Voievod; **Szakats Bela:** Extensie; **Corneliu Tache:** Eroica.
GRAFICĂ. PREMIUL I: **Constantin Baciu:** Sătească; **Marcel Chirnoagă:** Compoziție; **Ion Donca:** Spectacol; **Vasile Dobrian:** Conducte; **Adrian Dumitrache:** Cronică de piatră II; **Paul Erdös:** Cînt; **Vasile Kazar:** Compoziție; **Ethel Lucaci Băiaş:** Agresiune; **Natalia Matei-Teodorescu:** Vestigii I; **Ileana Micodin:** Barajul Beliş; **Ioachim Nica:** Amintiri; **Tiberiu Nicorescu:** Compoziție III (ciclul Burebista); **Ion Panaitescu:** Dava; **Ala Jalea Popa:** Odaia maestrului. PREMIUL II: **Andras Merey:** Baladă I; **Basz Imre:** Visul purtătorului de steag; **Georgeta Borusz:** Coiful de la Ciumeşti; **Gheorghe Coclitu:** Apoteoza lui Burebista; **Cseh Gustav:** La palancă; **Ştefan Găvenea:** Secvență portuară; **Suzana Fîntînaru Toma:** Colină; **Hildegard Klepper:** Un trandafir pentru bunica; **Ioan Petrovici:** Floarea. PREMIUL III: **Petru Măluțan:** Compoziție; **Ion Octavian Penda:** Horea; **Iosif Stroia:** Fereastră de tragere.
AFIŞ. PREMIUL I: **Constantin Costa:** 60 de ani de la făurirea P.C.R.; **Alexandru-Dan Ionescu:** 23 August 1980; **Corneliu Nicolae:** Un om între oameni, un om pentru oameni; 2050 de ani de la întemeierea primului stat dac centralizat şi independent. PREMIUL II: **Napoleon Zamfir:** 2050 de ani de la crearea statului dac centralizat şi independent. PREMIUL III: **Radu Şteflea:** 2050 de ani de la crearea statului dac centralizat şi independent.
ARTĂ DECORATIVĂ, TAPISERIE. PREMIUL I: **Pavel Codiță:** Delta Dunării. PREMIUL II: **Ovidiu Paştina:** Zburătorii. PREMIUL III: **Constantin Mistorică:** Compoziție.
STICLĂ. PREMIUL I: **Laurențiu Anghelache:** Coloane de lumină; Lentile. PREMIUL II: **Gheorghe Crăciun:** Ipostaze plastice; **Elena Tulcan-Pădeanu:** Vase pentru vegetație. PREMIUL III: **Silviu Dancea:** Arheologie II.
BIJUTERII. PREMIUL I: **Marin Minea State:** Set bijuterii. PREMIUL II: **Liviu Gheorghe:** Coliere; **Ion Marinescu:** Set bijuterii.
CERAMICĂ. PREMIUL I: **Costel Badea:** Pasărea soarelui; **Ioana Şetran:** Peştele. PREMIUL II: **Alexandru Antik:** 7 ipostaze ale materialului; **Teodor Bihari:** Însemne; **Ion Sumedrea:** Altar; **Titu Tonceanu:** Vase pentru rod. PREMIUL III: **Liviu Russu:** Zidire III.
DESIGN. PREMIUL I: **Alexandru Ghilduş:** Aparat proiecție cinema. PREMIUL II: **Alexandru Nestor:** Amplificator stereofonic.
ARTĂ MONUMENTALĂ. PREMIUL I: **Gabriela Adoc** şi **Gheorghe Adoc:** Monumentul Independenței; **Nicolae Kruch:** Dobrogeanu Gherea; **Törös Gavril:** Hocheiştii. PREMIUL II: **Huniady Ladislau** şi **Kiss Levente** pentru transpunerea în material definitiv a « Monumentului în memoria luptei comune a secuilor alături de români împotriva exploatării » — Lutița (Harghita), de Kulcsar Bela; **Florin Menzopol:** Tradiții — continuitate; **Florica Vasilescu:** Sărbătoarea muncii. PREMIUL III: **Eustațiu Gregorian** şi **Alexandru Izbaşa:** Eroismul tineretului muncitor.

https://biblioteca-digitala.ro

noua calitate a muncii și vieții

« Ziariştii presei noastre comuniste — arăta tovarăşul Nicolae Ceauşescu — trebuie să fie animați de un puternic spirit partinic, de dorința arzătoare de a contribui, prin scrisul lor, la progresul general al societății noastre, la împlinirea marii opere de edificare a socialismului şi comunismului în România. Noi combatem rutina şi spiritul funcționăresc în orice domeniu al activității — şi cu atît mai mult în domeniul presei, care, prin excelență, trebuie să aibă un caracter creator, să fie promotoare a tot ceea ce este nou, înaintat în viața socială, servind mersului înainte neîntrerupt al societății noastre ».

Aprecierile şi orientările formulate de secretarul general al partidului în cuvîntarea la adunarea festivă consacrată celei de a 50-a aniversări a « Scînteii » şi sărbătoririi Zilei presei constituie, pentru toți ziariştii din țara noastră — se înțelege că şi pentru reprezentanții « publicului specializat », criticii de artă, preocupați tot mai mult de promovarea, de difuzarea eficace, într-un cuvînt de socializarea cît mai deplină a diferitelor modalități ale producției artistice — un amplu program de lucru.

Corespunzător cerințelor superioare ale actualei etape de dezvoltare a societății noastre, marilor sarcini stabilite de Congresul al XII-lea al partidului, îndeplinirea acestui program va conduce la creşterea considerabilă a rolului presei, astfel încît aceasta să devină cu adevărat o înaltă tribună a experiențelor înaintate şi să stimuleze puternic schimbul de opinii în climatul generos al democrației noastre socialiste.

« Cel de al VII-lea cincinal — sublinia tovarăşul Nicolae Ceauşescu — prevede trecerea României la o etapă superioară de dezvoltare — de la stadiul de țară în curs de dezvoltare la cel de țară mediu dezvoltată, realizarea unei noi calități a muncii şi vieții în toate domeniile de activitate.

În aceste condiții „Scînteia", întreaga presă, radioteleviziunea trebuie să-şi concentreze forțele pentru unirea eforturilor creatoare ale tuturor oamenilor muncii în vederea înfăptuirii cu succes a acestui obiectiv fundamental al partidului nostru, să desfăşoare o intensă activitate de promovare a spiritului revoluționar, a noului, în întreaga viață economică şi socială [. . .] Presa în general, radioteleviziunea, trebuie să ofere cadrul organizat pentru generalizarea experienței celei mai avansate în toate domeniile de activitate, pentru o mai bună organizare a producției şi muncii, să stimuleze cu toate forțele inițiativele creatoare ale maselor populare [. . .]. Este evident, presa şi radioteleviziunea trebuie să oglindească marile realizări obținute de oamenii muncii. În acelaşi timp, să criticăm cu toată hotărîrea neajunsurile, rămînerile în urmă, stările de lucruri negative, orice manifestări de lipsă de răspundere față de proprietatea socialistă, apărînd cu intransigență revoluționară interesele generale ale oamenilor muncii, ale construcției socialiste în România ».

Trecerea la o nouă calitate a întregii vieți economico-sociale — caracteristica esențială a etapei actuale — se realizează prin accentul deosebit pus pe factorii intensivi ai dezvoltării, pe aprofundarea procesului de optimizare, pe creşterea eficienței în toate domeniile de activitate, pe încurajarea inițiativei creatoare şi stimularea inventivității oamenilor muncii pentru valorificarea superioară a resurselor materiale şi umane ale țării.

În importanta cuvîntare la plenara C. C. al Partidului Comunist Român din 14—15 octombrie 1980, tovarăşul Nicolae Ceauşescu reafirma: « Este necesar ca presa, radioul, televiziunea, literatura, arta, să aibă un rol mai important în activitatea politico-educativă, inclusiv în activitatea economică, în informarea şi cunoaşterea de către masele populare a tuturor problemelor, desfăşurînd o activitate care să pornească de la realitățile țării noastre, de la cerințele poporului şi care să se bazeze întotdeauna pe concepția revoluționară despre lume şi viață ». Sporirea rolului artei, inclusiv în activitatea economică, este o idee extrem de prețioasă şi de actuală; ea trebuie să direcționeze mai ferm unele inițiative ce țin de promovarea artei în cadrul mai larg al politicii culturale a statului nostru.

O abordare concretă, pornită din interiorul practicii artistice ar semnala — acolo unde este cazul — rămînerile în urmă, neconcordanțele între intenții şi realizările efective, factorii ce frînează deplina fructificare socială a însemnatului potențial artistic actual.

Referindu-ne la rolul şi locul suprastructurii artistice în condițiile desfăşurării revoluției ştiințifico-tehnice în România trebuie să avem în vedere, în primul rînd, urgența promovării designului autohton. Înțelegem prin aceasta atît industrial designul cît şi *graphic designul*, cu alte cuvinte ceea ce se referă la *« punerea în formă » a tuturor producțiilor tipărite (cărți, afişe, ambalaje etc.)*. Produsul de design, indiferent de ce natură ar fi el — de la autobuz la plicul de corespondență, de la spațiul de joacă la ziarul de mare tiraj — constituie unul dintre elementele estetice cu care « omul de pe stradă » intră, obligatoriu, în contact şi datorită căruia i se formează şi i se modelează gustul. Faptul este fără îndoială pozitiv, cu condiția ca designul să fie încredințat specialiştilor şi nu persoanelor incompetente sau manipulatorilor de stiluri învechite. În repetate rînduri s-a subliniat componenta umanistă şi culturală a profesiunii de designer; de aceea e numit chiar artistul industrial — conştiința comunității. Presupunem că nu este lipsit de interes să amintim că Gillo Dorfles consideră designul « poate unicul exemplu al unei arte populare, deci al unei arte nedestinate din plecare elitelor culturale şi economice, ci, fără excepții, întregii populații. O artă capabilă să trezească interesul țăranului şi muncitorului, menajerei şi studentei, tocmai fiindcă răspunde nevoilor practice şi fiindcă se aplică materialelor moderne ».

Designerul (şi ne referim aici cu precădere la specialistul în graphic design) trebuie în primul rînd să redea obiectului (aici tipăriturii) vitalitatea şi semnificațiile sale şi să permită omului să se simtă în largul său în lumea cotidiană. Designerul, s-a spus, trebuie să fie mai curînd un psiholog orientat spre relațiile omului cu societatea decît un artist ce urmăreşte frumusețea formală sau un tehnician al cărui rol nu poate fi decît limitat.

Se înțelege că relația om-obiect (în cazul particular al graphic designului, tipăritură cu indiferent ce destinație) apare ca esențială. Produsul tipărit nu este numai « utilitate » şi « estetică » ci şi « comunicare ». Obiectul tipărit este una dintre legăturile omului, ca individ, cu societatea din care face parte. Obiectul nu mai este unic, apare ca o caracteristică de maximă importanță fungibilitatea (un obiect poate fi înlocuit cu un altul, de exact aceeaşi formă şi calitate). Rolul graphistului — acela de a stabili legăturile cele mai convenabile între societate, consumator şi obiect — nu este unul dintre cele mai uşoare: este vorba nu numai de punerea la punct a unui sistem semantic nou, ale cărui valori pot fi uneori opuse valorilor tradiționale, ci mai ales de educarea ansamblului populației.

Se poate afirma că pînă la urmă producțiile de graphic design fac parte dintr-un complex mult mai vast, acela al educației permanente.

Tocmai ținînd seama de importanța social-culturală şi economic-promoțională (să nu uităm că producătorul — observație marxistă — creează consumatorul) a graphic designului este destul de greu de înțeles — şi cu atît mai mult de acceptat — relativul dezinteres (termenul este eufemistic) față de zone dintre cele mai importante (concretizate în cele din urmă în evidentul declin al aspectului estetic al producției editoriale, în cvasiinexistența afişului publicitar, dar şi a celui de propagandă politică, se înțelege de bună calitate etc.).

Redresarea — şi fără îndoială progresul — graphic designului prin mijloacele proprii unei politici culturale ştiințifice este o necesitate în afară de orice discuție. Munca graphic designerului are o certă adresă socială şi culturală, ea trebuie permanent considerată în sensul optimizării.

Iată de ce revista noastră repune în discuție cîteva probleme de urgență ale graficii utilitare, cu convingerea că doar printr-o stare de veghe neîncordată şi printr-o dezbatere responsabilă a stărilor de fapt se poate obține progresul dorit în acest domeniu prin excelență social.

Arta

https://biblioteca-digitala.ro

un xilograf necunoscut al lui matei basarab: arhimandritul ioan

dragoș morărescu

Ne propunem în acest studiu de investigare a xilogravurii din Țara Românească în prima jumătate a secolului XVII de a preciza activitatea arhimandritului Ioan, una din personalitățile culturale de primă mărime, ignorat pînă în prezent ca gravor, încercînd a-i defini și contura opera.

Egumen al Mînăstirii Deal [1], el este cunoscut doar prin editarea, în 1646, a *Liturghierului* Slavon (BRV 49) [2] — un in 4°, cu textul în două culori, negru și roșu. Volumul, deși păstrează pentru foaia de titlu portalul ce mai fusese utilizat [3], introduce pe contrapagina destinată stemei o imagine complexă, tot cu valoare de stemă, de maximă importanță nu numai prin compoziția neobișnuită, ci și prin afirmarea hotărîtă a unei conștiințe de tipograf și gravor, asemănătoare mărcilor tipografice occidentale.

Sînt reunite în același cadru elementele teologice, politice și circumstanțiale, inclusiv semnătura gravorului: *Arhimandritul Ioan*.

În registrul celest apar busturile mai mici, al lui Isus și al Mariei, încadrînd pe cel al Sf. Nicolae — hramul mînăstirii — ce domină jumătatea gravurii. Chipul său păstrează ceva din sobrietatea și expresia imaginii gravate în *Sbornicul* de la Sebeș (BRV 28) tipărit de Diaconul Coresi la 1580, pe care, probabil, l-a avut ca model gravat. În registrul doi, în medalion este stema Țării Românești, corbul, iar în al treilea, îngenunchiat, prezentînd filacterul pe care stă scris « miluește-mă Doamne » [4] este chiar egumenul tipograf și gravor al cărui chip apare de sub camilafca de călugăr, inaugurînd astfel seria de autoportrete din gravura românească. Încadrînd stema pe înălțimea celor două registre inferioare, față în față, stau Mateiu Voevod și Doamna Elina, cu costume domnești, cu coroane pe cap, în atitudine rugătoare. Gravorul, cu accente de realism, a subliniat figura blîndă a Domnului și feminitatea inteligentă a Doamnei, cerceii, detaliile brodate ale veșmintelor, nasturii de argint ai mînecuțelor, iar pe poală a gravat, pe trei rînduri suprapuse, vocabulele m/o/l/șt/ molenști = rugătoarea. Neobișnuit, numele arhimandritului apare la bază încadrînd *aparte* imaginea sa cu caractere ostentative prin mărimea lor deosebită, făcînd-o să devină, prin iscălitura sa, o adevărată marcă tipografică.

Gravorul utilizează o gradație subtilă a reprezentării grafice pornind de la conturele lineare, trecînd la sugerarea prin hașuri a volumului pînă la suprafață, delimitînd negrul intens al corbului, într-o compoziție simetrică, echilibrată.

Lui îi atribuim, cu certitudine, gravurile nesemnate din cuprinsul *Liturghiei*, a sfinților Ion Gură de Aur, Vasile cel Mare și Grigore, figuri pe fond alb încadrate de chenarul negru, decorat cu o energică simplificare. Tratate viguros, cu hașuri restrînse, subliniind forța statuară, mai ales la Vasile cel Mare, ele sînt o interpretare mai adecvată spiritului xilogravurii în lemn decît a modelului — apropiat gravurii în metal — a Liturghierului de la Striatyn din 1604 [5]. De asemenea, îi aparțin imaginile Discosului și a Mesei Împărtășaniei, adevărată natură statică și document de mobilier, prima din xilogravura noastră.

Credem a fi autorul Stemei din *Pravila de la Govora*, 1640 (BRV 39), cît și al xilogravurilor — Portal, Stemă, fig. 4, Adormirea Maicii Domnului și a miniaturalei Nașteri a Mariei — cuprinse în *Antologhionul* slavon din Cîmpulung, 1643 (BRV 44). Portalul desfășoară o suită de busturi de sfinți în cupe de flori prezentînd cărți și filactere înconjurați de coardele de viță cu ciorchini pornind din chipul unui heruvim ce susține fruntarul cu fond hașurat, ce înscrie trei medalioane (Isus între Maria și Ioan Botezătorul). Caracteristic pentru această compoziție este fondul alb pe care înscrisul linear al personajelor creează senzația de aeriană degajare, deși elementele constituente sînt stilizate în amănunțime.

Scena Adormirii, medalion înscris în spațiul rectangular cu heruvimi la colțuri, ca o floare a soarelui în flăcări, adună registrul pămîntean și cel ceresc. Îngerii se rostogolesc din nori în jurul tronului iar pe pămînt asistenții se îmbulzesc ca într-un cortegiu de praznic. Un duh de viață animă fețele vii, cu ochii mari, ca într-o sărbătoare locală a hramului. Detalii notate cu precizie, o ritmică cadențată a liniilor, fără contraste, pune în valoare același abil desenator.

Miniaturala xilogravură a nașterii Mariei este o compoziție analogă celei din *Sbornicul* de la Sebeș, dar superioară modelului prin tratarea cu deplină stăpînire a amănuntului vestimentar și descrierii fiecărui obiect cu grijă de orfevru, fără a fi în dauna monumentalului, cu o mișcare mai vie, mai firească a personajelor ce se grupează și detașează pe fundalul riguros al arhitecturii icoanelor bizantine. Această știință face a-i presupune o formație de pictor cunoscător al canonului de bună tradiție bizantină.

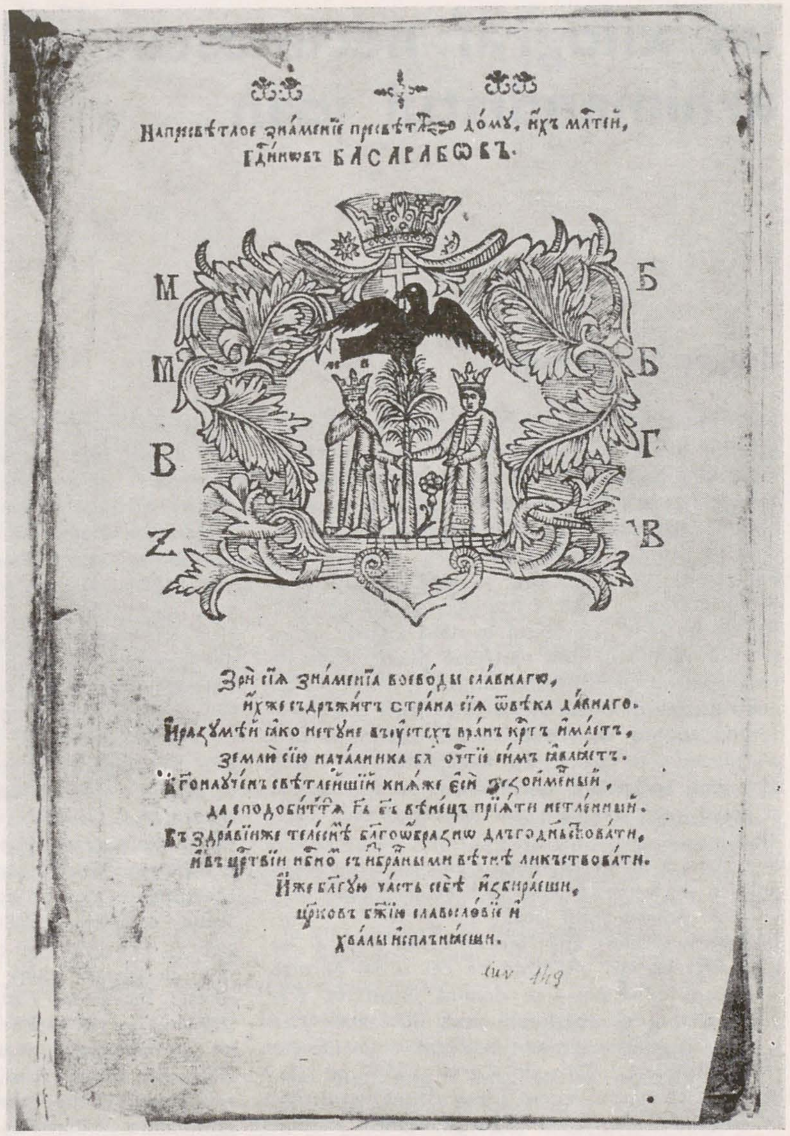
Dincolo de calitățile stilistice, evident comune operelor, adăugăm pentru atribuire un indiciu: detaliul aureolă zimțată ce apare, atît la Sf. Nicolae din Stema *Liturghierului* (semnată) cît și la singura aureolă zimțată, cea a Mariei, din portalul *Antologhionului*. Dar, mai mult, în ambele volume găsim elemente grafice din *Sbornicul* lui Coresi.

Aceeași cunoaștere a compoziției și calității picturale le găsim în Stema, și fruntarul pe fond negru, fig. 13, din *Învățături*, Cîmpulung, 1642 (BRV) 43 pe care i le atribuim, deși sînt de o factură mai rustică.

Cel care adresa cuvîntul către cititor în *Triodul Penticostar*, Tîrgoviște, 1649 (BRV 55) mărturisind: « . . . Și m-am silit întru această scriere (tipărire) eu păcătosul și cel mai mic dintre călugări, Ioan Ieromonahul de la Muntele Athos, din Bosnia din locul Kamengrad (cetatea de piatră) din mînăstirea Gomionița în care am primit fața călugărească . . . » [6] ar putea fi oare ilustratorul acestei cărți, unul și același xilogravor ce semna stema din *Liturghier?* Pare, mai mult decît verosimil, a fi una și aceeași persoană cu arhimandritul Ioan, tiparnicul și gravorul *Liturghierului* din 1646 de la Deal, ce se definise în prefață cu formula smerită: . . . « prea cuviosul între ieromonahi Ioan, arhi-

1. Arhimandritul Ioan: Masa Împărtășaniei, 82/71 mm, în liturghier slavon, Deal, 1646

https://biblioteca-digitala.ro



2. *Stemă (109/120 mm) Pravila de la Govora, 1640 (atribuit arhimandritului Ioan)*
3. *Stemă (126/108 mm) Antologhion slav Cîmpulung, 1643 (probabil arhimandritul Ioan)*

mandritul » . . .[7]. Elemente asemănătoare de tehnică xilografică și concepție compozițională îndrăzneață ne conduc să-i atribuim Stema *Triodului Penticostar* bazați pe următoarea motivație:

a. Tratare puternic stilizată a diferitelor elemente prin zone înguste, hașurate.

b. Compoziție a căror elemente se detașează pe fond alb.

c. Încorporarea în compoziție a majusculelor cu tălpică, tăiate viguros: « Elena, din mila lui Dumnezeu, stăpîna Ungrovlahiei », dispuse în arce închizînd elementul heraldic al leilor din Sigiliul lui Mihnea Turcitul din 1587 și al lui Niculae Pătrașcu Voevod, din 1616, ruda sa.

Cu rezerva necesară, îi atribuim și Portalul *Triodului* care cuprinde între două fruntare cu cîte trei medalioane, fiecare cu ramă bogată (sus: Maria, Isus, Ioan Botezătorul; jos: Ioan Damaschin, Leon Împăratul, Iosif Monah) — cu pilaștri ce țin în nișe sfinții Cosma și Teofil, iar străjuind arcadele decorate cu butoni, de statură mai scundă, sfinții Andrei și Iosif. Tratarea acestui portal reia, ca idee și tehnică, fruntarul cu trei medalioane pe fond alb, cu ramă, proiectate pe fond hașurat al vegetalelor baroce, al *Antologhionului slav* (Cîmpulung, 1643), în care regăsim similitudini de tratare la chipul lui Ioan Botezătorul.

Cu aceeași rezervă îi atribuim și xilogravura de un simbolism metafizic, popular și modern: pe fundalul unor volume arhitecturale ale căror aripi laterale fug din fața noastră într-o perspectivă inversă, între suliță și trestie, dintr-un teren văzut secționat, dar și alunecînd în perspectivă. Norii pe cer se succed ca baloanele înșirate pe ață,

4. *Arhimandritul Ioan (108/14 mm). Stemă în Liturghierul slavon, Deal, 1646*

iar soarele are, ca și stema, puncte în loc de ochi. Un farmec naiv, viguros, plin de mister sugerează o viață austeră, de recluziune și meditație, cum se cuvenea călugărilor Athosului, cărora le era destinat volumul.

Cele de mai sus ne conduc să concludem că activitatea arhimandritului Ioan, bosniac de origină [8], intrat în cinul călugăresc la Athos, unde, poate, a deprins arta desenului și a zugrăvirii, stabilit în Țara Românească, ucenicind în tiparnița de la Govora, devine xilograf în 1640, evoluează rapid. Trecînd prin Cîmpulung în 1642—43, ajunge egumenul Dealului, tiparnic și xilograf în 1646, semnînd ca atare și încheind, după cîte presupunem, activitatea de ilustrator la Tîrgoviște în 1649.

---

[1] C. Tatai-Baltă, *Incursiune în xilogravura românească*, Apulum XVII, 1979, p. 453. Chiar în acest ultim studiu, numele și opera sa de xilogravor este ignorată, deși este amintită și reprodusă una din operele sale.

[2] I. Bianu și N. Hodoș, *Bibliografia Românească Veche*, I, 1903, p. 154: . . . Io Matheiu Basarab, Voevod și Domnul Ungro-Vlahiei transalpine . . . au poruncit să se scoată . . . din tipografia sa din Mînăstirea Dealului, și pentru a lor îndeplinire s-au îngrijit cu cheltuiala Mînăstirei prea Cuviosul între ieromonahi Ioan, Arhimandritul aceleași de mai sus numite lavre din Deal în anul de la zidirea lumii 7154, de la mîntuirea lumii 1646.

[3] Pravila de la Govora, 1640 (BRV 39); Pogribania preoților, 1650, Tîrgoviște (BRV 57); Mysterio, Tîrgoviște, 1650 (BRV 59).

[4] Mulțumim, pe această cale, d-lui prof. Pandele Olteanu pentru amabilitatea de a fi tradus inscripțiile.

[5] G. Strempel, *Sprijinul acordat de Rusia tiparului Românesc în sec. al XVII-lea* în Studii și Cercetări de bibliologie I 1955 p. 24: . . . gravurile reproduse în Liturghierul de la Deal sînt mai simplificate și lucrate de un artist mai puțin talentat decît cel ce a executat gravurile rusești ».

[6] I. Bianu și N. Hodoș, *BRV* 1, p. 174.

[7] Idem p. 154.

[8] N. Iorga, *Istoria Bisericii Românești* I, pp. 341—42.

https://biblioteca-digitala.ro

ilustrația de carte

magda cârneci

« Unii susțin că imaginea este un sistem foarte rudimentar în raport cu limbajul, alții că semnificația nu poate epuiza bogăția inefabilă a imaginii » remarca undeva Roland Barthes. Sub semnul unei asemenea constatări de tolerant și nehotărît bun simț stau deschiderile și limitele oricărei discuții asupra unui gen artistic cu un statut precar deși controversat: ilustrația de carte.

Numeroase sînt studiile și volumele asupra istoriei sale, puține sînt încercările de a pătrunde particularitatea și imponderabilul condiției ei. Începuturile ilustrației de carte coincid cu începuturile cărții dar și ale gravurii, istoria sa întinde o paralelă acestor istorii, și totuși « enigma » ilustrației de carte rămîne la marginea drumului mare al exegezelor.

Stare de fapt pe undeva de înțeles. Dilema genului stă în însăși natura lui precară, duplicitară. Un gen de limită între literatură și plastică; o poziție marginală între artele grafice; o reputație paradoxală, și pozitivă și negativă, de activitate utilă și totuși fără atributul majorului, de o necesitate îndoielnică, puțin gratuită, puțin secundară.

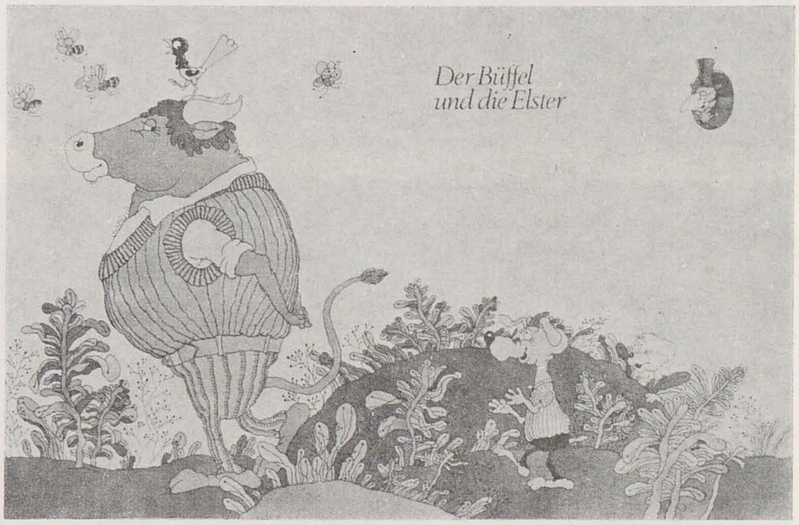
Să fie oare așa? Atunci cum se explică recrudescența deosebită a genului în ultima vreme, marile bienale închinate ei? Se știe, ambiguitatea, starea limitrofă ori interdisciplinară nu e privilegiata analizelor detaliate și a unghiurilor de vedere ferme. Datorită aparentei ei duplicități, orice definiție, prin definitul stabilității formulei sale, pare riscată. Ce e ilustrația de carte?

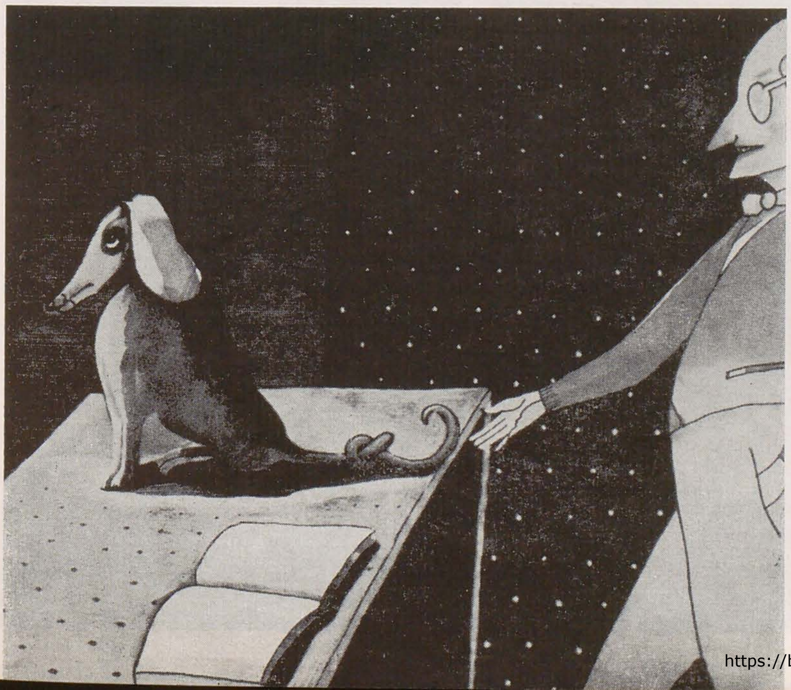
Ține ea de domeniul utilitarului sau de tărîmul esteticului pur? Este ea o artă a echivalențelor sau a medierilor între literatură și plastică? O artă a numitorului comun între două arte atît de distincte? Desigur, nu vechiul și prea celebrul dicton « Ut pictura poesis » poate rezolva succint aporia condiției și destinului său. Poate observația la îndemînă că istoria generală a gravurii ca gen a a început sub specia larg înțeleasă a ilustrației (formă de informație prin imagine), iar istoria individuală a educației fiecărui individ, în galaxia Gutenberg, începe sub auspiciile aceleiași ilustrații, ca imagine a primelor texte și lecturi. Iată genul proxim și diferența specifică: domeniul polimorf al graficii și textul literar.

Față de text, ilustrația se detașează prin ceea ce separă orice text de orice imagine: expunerea, sintetic-ideografică, față de discursivitatea analitic-lineară și perceperea simultană față de parcurgerea consecutivă. Echivalențele plastice ale textului motivează nașterea ilustrației, pe acel substrat comun al imaginarului manifestat originar prin « imagine », arhetip comun oricărei forme simbolice de activitate a mentalului. Dar între transpunerea servilă, traducerea « literală » a sintagmelor și lipsa oricărei referințe direct ori indirect discernabile la text, se întinde libertatea condiționată a ilustrației. Înțelepciunea ei: a nu pretinde să vizualizezi ceea

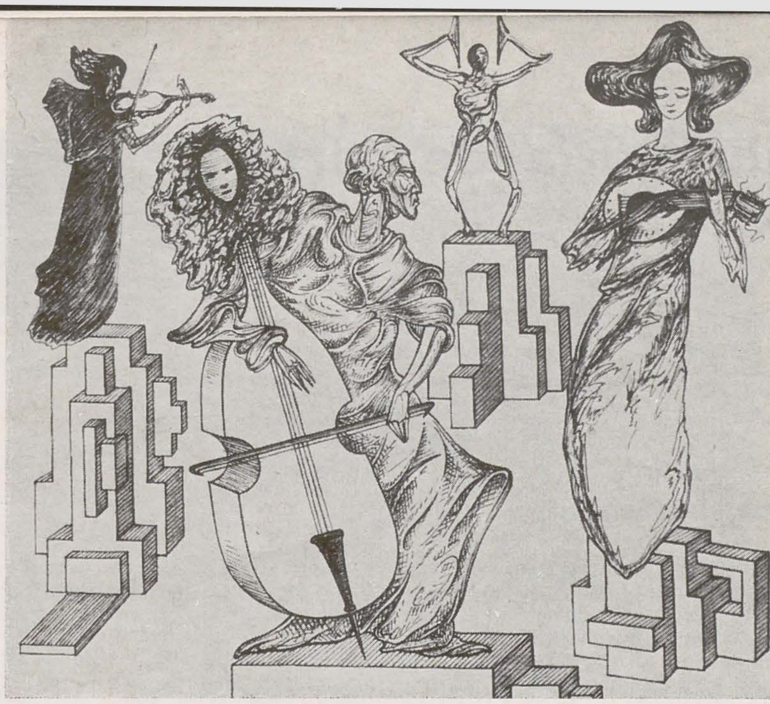
---

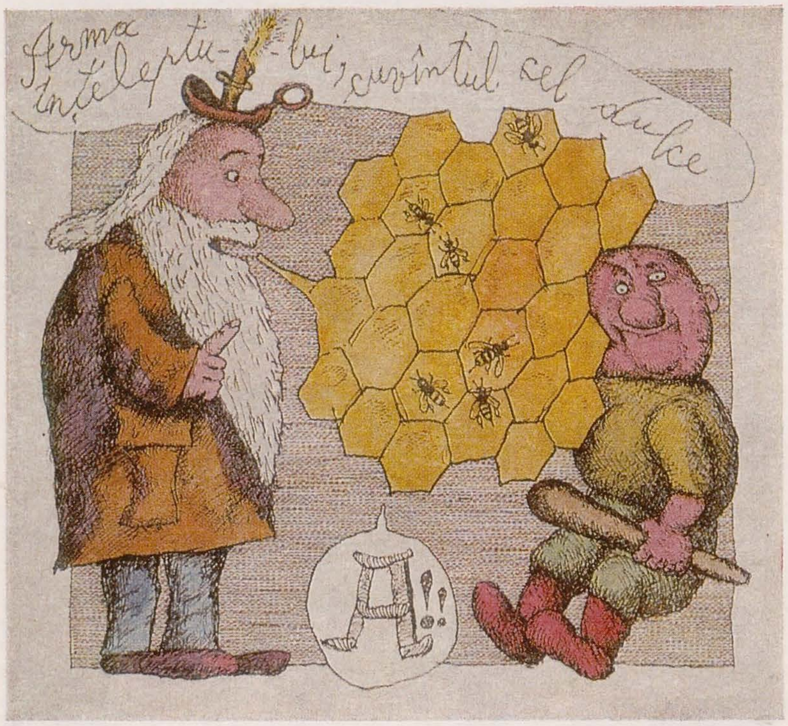
1—3. VASILE OLAC: Ilustrații la « Oglinda », Editura Kriterion, 1979
4. PUSZTAI PETER: Ilustrație la Franz Hodjak, Pisica umoristică, Ed. Ion Creangă, 1979
5. Pagină dublă de abecedar, în limba maghiară, Ed. didactică și pedagogică, 1980

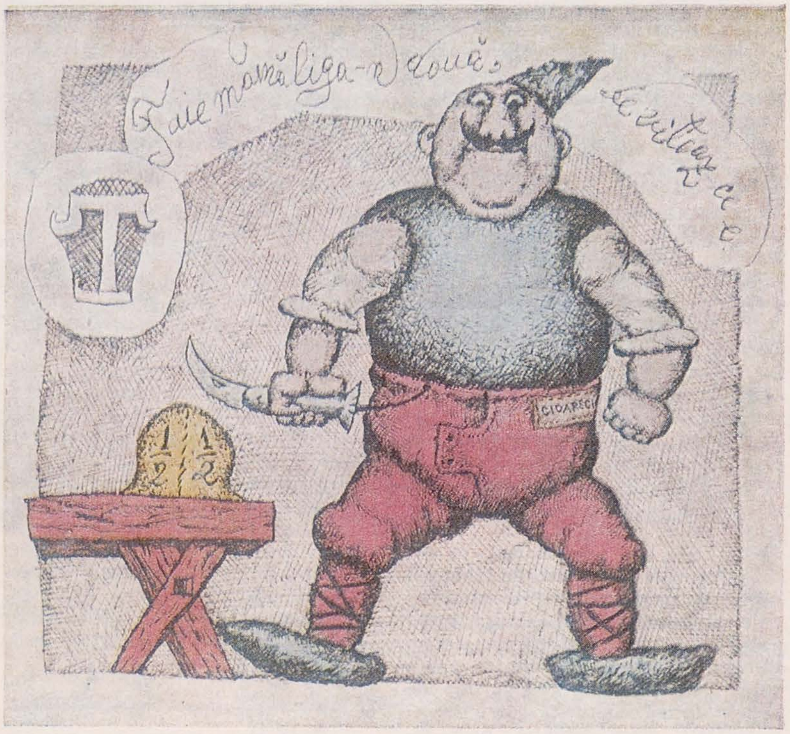




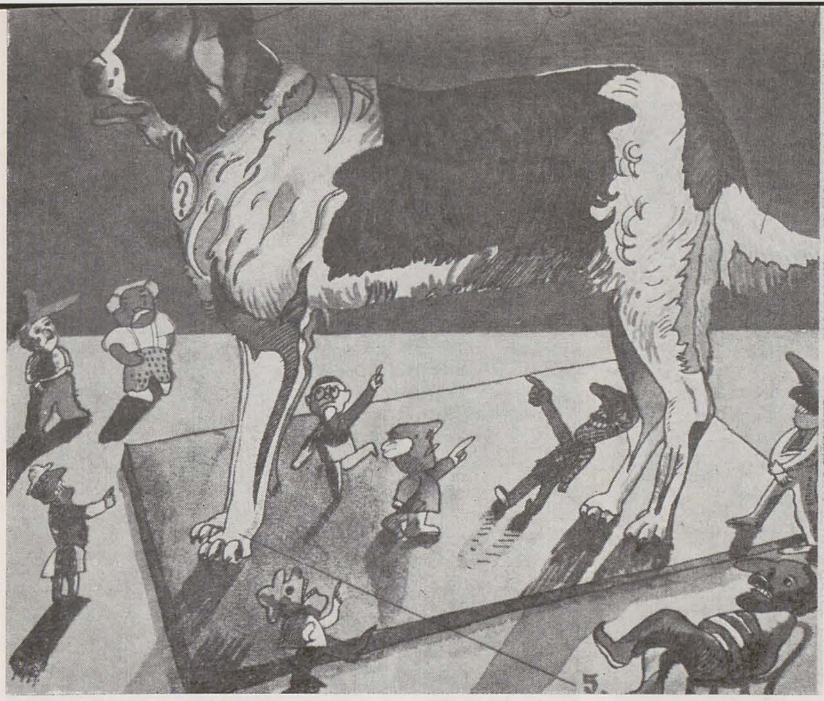
https://biblioteca-digitala.ro




Arma înțeleptu-lui, cuvîntul cel dulce
A!!


Taie mămăliga-n două
T
CIOARECI

D
După cîntec se cunoaște pasărea cea mai dulce



pg. 6—7

1—2. DAN STANCIU: *Desene pentru Alejo Carpentier, Concert baroc, Ed. Univers, 1981*

3—5. SILVIU BĂIAŞ: *Ilustrații pentru volumul «Fîntîna adevărată nu îngheață niciodată», Ed. Ion Creangă, 1980*

6. ETHEL LUCACI BĂIAŞ: *Ilustrație pentru Elena Farago, Cățelușul șchiop, Ed. Ion Creangă, 1980*

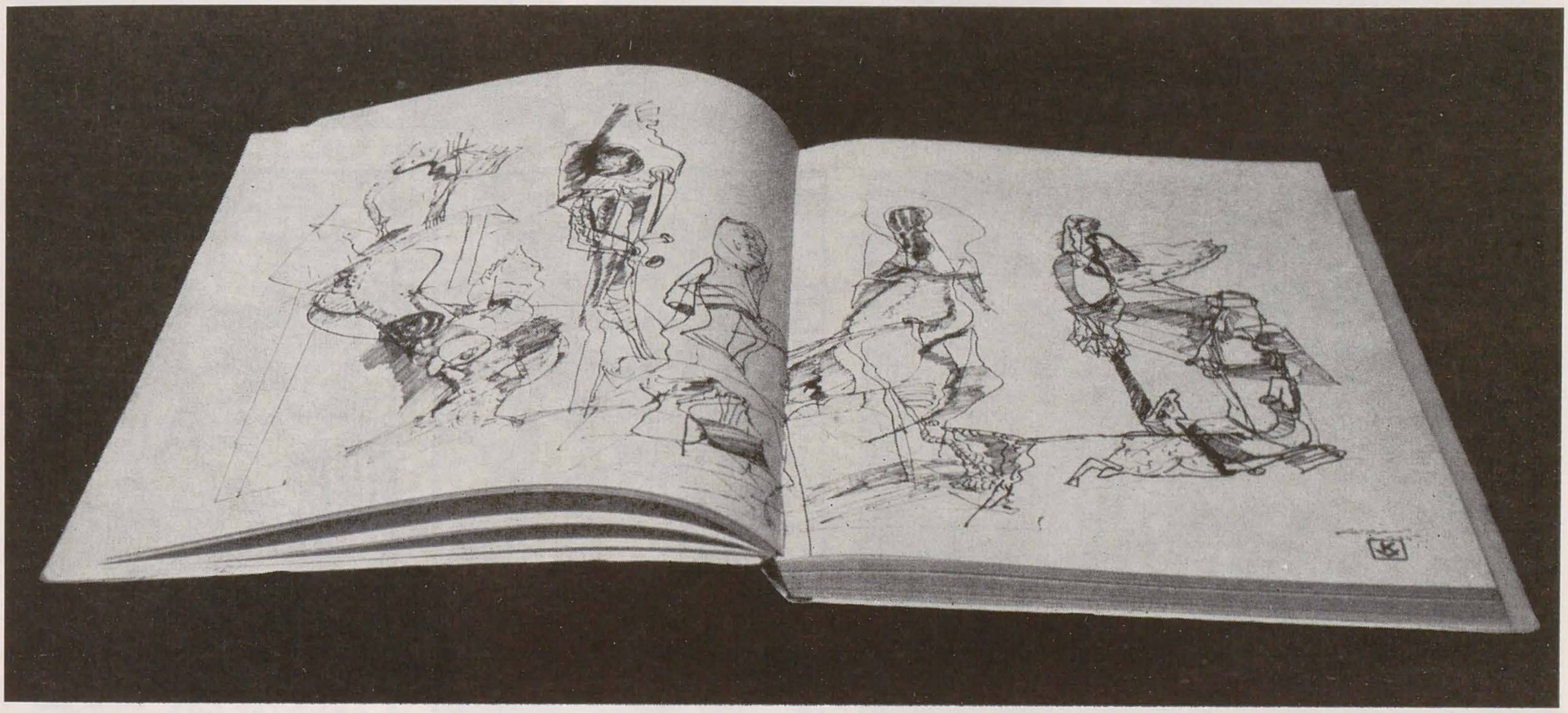
7. PUSZTAI PETER: *Ilustrație pentru Franz Hojdak, Pisica umoristică, Ed. Ion Creangă, 1979*

8. VASILE KAZAR: *Pagină dublă la Rainer Maria Rilke, Elegiile duineze, Sonetele către Orfeu, Ed. Univers, 1978*

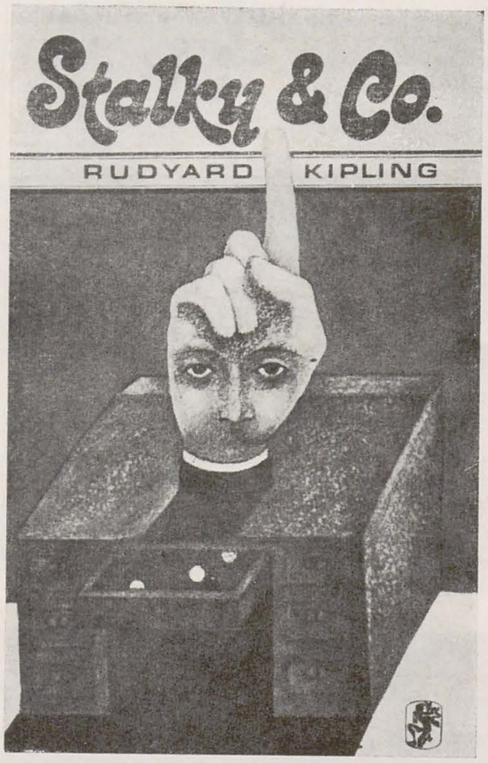
9—11. VAL MUNTEANU: *Ilustrații la Charles Perrault, Povești cu zîne, Ed. Ion Creangă, 1981*

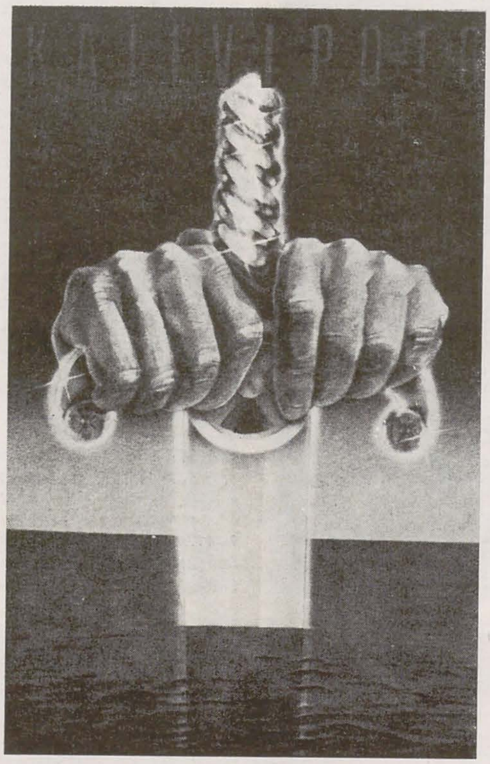
Ilustrație Din Stihurile Jupînului François Villon, Ed. Univers, 1980

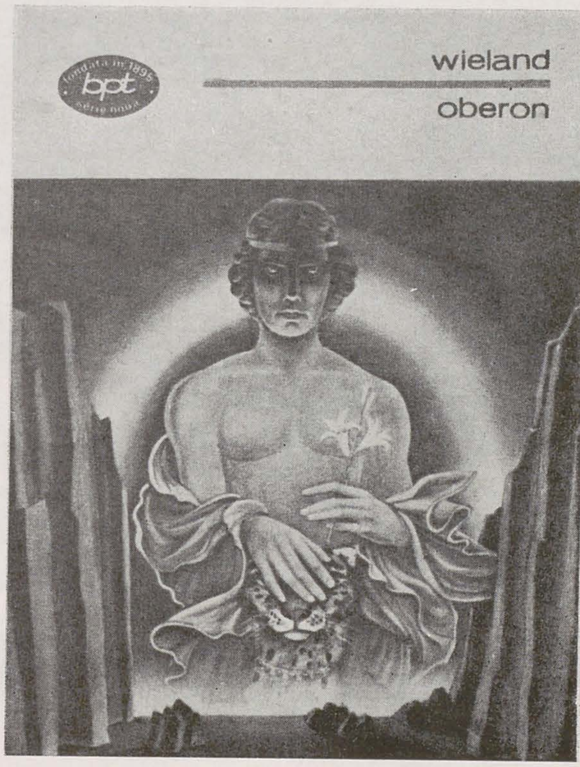
Ilustrație la Alphonse Daudet, Tartarin din Tarascon, Ed. Ion Creangă, 1978

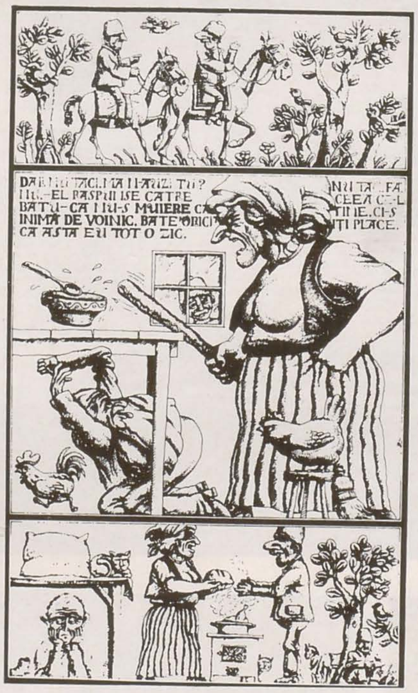


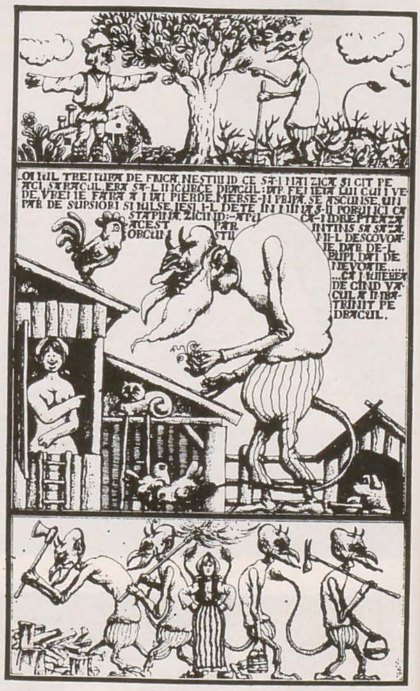
https://biblioteca-digitala.ro











1. GEORGETA PUSZTAI: *Copertă la Rudyard Kipling, Stalky &, Co.*, Ed. Univers 1979
2. *Copertă la Kalevipoeg*, Ed. Univers, 1980
3. *Copertă la Wieland, Oberon*, Ed. Minerva, 1978
4. *Copertă la Erika Hübner-Barth, Martin și vrăjitorul*, Ed. Kriterion, 1979
5–6. VASILE OLAC: *Ilustrații la Anton Pann, Povestea vorbei*, nepublicat, 1980
7. PUSZTAI PETER: *Copertă la Pauline Schneider, Abenteuer um eine Uhr*, Ed. Kriterion, 1980
8. VARGA KATALIN: *Copertă la Conan Doyle, Cîinele din Baskerville*, Ed. Kriterion, 1981

https://biblioteca-digitala.ro

ce nu se poate pozitiva iconografic. Desigur, apropierea dintre text şi imagine constituie un fapt inevitabil al spiritului, imemorial, motivat dintru început de rădăcina comună dintre scriere şi desen, de acea anterioritate a imaginii şi apoi a ideogramei faţă de orice concept. « Ilustraţie-ilustrare » poate referi la fel de bine asupra unei descrieri verbale ori iconice. Însă numai în raportul faţă de text, şi la un etaj superior, faţă de Carte, se poate circumscrie şi motiva « soarta » ilustraţiei de artă, ca gen aparte şi necesar. Felul dependenţei ori al independenţei, al osmozei ori al rupturii, faţă de realitatea stratificată, denotativă ori conotativă, a textului, decide condiţia ilustraţiei de a fi o « fizică » sau o « metafizică » în raport cu literatura. « Ilustraţia se justifică numai dacă adaugă textului ceva ce literatura nu poate cuprinde » (Lynton Lamb) — iată o aserţiune care punctează succint condiţia morală a ilustraţiei, ca şi « misterul » ei. « Mister » care de altfel nu aparţine niciodată ilustraţiei în sine, ci numai « mariajului » intim text-ilustraţie, despre natura căruia ar trebui să se vorbească mai mult decît despre natura fiecărui partener în parte, odată existentă uniunea cărţii. Aserţiunii lui Goethe « artistul trebuie să gîndească pînă la capăt ideea poetului » i-ar trebui nuanţa « a gîndi altfel », vizual, plastic, imagistic. Un « altfel » care nu să se adauge, ci să împlinească textul întru o « lectură » completă. Prin ce selectează spre vizualizare ori prin ce adaugă, prin ce contopeşte ori desparte, prin ce diminuează ori amplifică, prin ce analizează, nuanţează ori dimpotrivă simplifică, ilustraţia poate reifica ori metaforiza textul, poate fi solventul ori precipitantul sensului. Ea nu « explică », nici nu sintetizează, ea « coexistă ».

Nu doar natura textului determină natura ilustraţiei (subliniem, vorbim numai despre ilustraţia de artă) ci şi statutul pe care ea şi-l îngăduie în raport cu textul. Ilustraţia didactică-pleonastică-mimetică, ori ilustraţia podoabă-ornament-supliment estetic, ori ilustraţia comentariu-creaţie-incitant imaginativ, iată moduri diverse ale transportului de sarcini de sens, de imaginar şi de libertate din interiorul ecuaţiei text-ilustraţie. Transport de altfel reciproc : există o interacţiune cu feed-back (Abraham Moles) între text şi imaginea sa, bazat pe valorile imaginare ale amîndurora, pe valorile plastice ale textului şi pe cele literare ale imaginii, care metamorfozează şi discursul şi configuraţia vizuală, în lecturarea lor simbiotică. Idealul teoretic ar fi o receptare deplină-deschisă, tactil-intelectuală, conştient-iraţională a substratului imaginar-existenţial ideal al mesajului artistic.

Există o subtilă concurenţă (ruptură ireperabilă?) în receptarea cuplului text-imagine, ce subîntinde finele legături dintre valenţele plastice ale literarului şi valenţele literare ale vizualului. Apare problema întîietăţii şi a primatului în preluarea mesajului ce se oferă, din ambele sfere, privirii, mai întîi. Literarul, oricît de « plastic » ar fi, se degustă întotdeauna noţional (Călinescu), dar simultaneitatea, urgenţa cu care se comunică dintr-odată imaginea, instituie ea o dublare a percepţiei şi apercepţiei, o lărgire a ei, sau o decalare, care schimbă raporturile?

Aici intervine responsabilitatea şi rafinamentul artistului-ilustrator. Între extrema textului devenit explicaţie a imaginii şi extrema imaginii rămasă explicaţie la text, se întinde cîmpul de alegeri şi de acţiune al ilustratorului, căruia numai o bună cultură vizuală şi literară, o intensă frecventare a genului ilustrat, o sensibilitate acută la legea cererii şi ofertei vizuale a cărţii şi la sistemul de aşteptări intelectuale a publicului genului ilustrat, îi pot înlesni — dar nu asigura în absolut — « le juste milieu » al tandemului text-ilustraţie. În definitiv, ilustraţia nu se poate judeca în final, nici în legătură numai cu genul literar ori cu genul graficii, cît în raport cu totalitatea superioară a Cărţii. Numai faţă de construcţia întreagă a cărţii, ilustraţia îşi motivează şi îşi desăvîrşeşte funcţia : arta ilustraţiei se include în arta mai largă a cărţii. Raportul text-ilustraţie se include în rîndul celorlalte raporturi : text-pagină, literă-text, ilustraţie-pagină, gen-format, literă-hîrtie-culoare, şi altele şi altele, prin care arta cărţii, mult mai dificilă decît lasă să se înţeleagă produsul final, se argumentează ca o arhitectură complexă. « Nu fac nici o diferenţă între construcţia unui tablou şi construcţia unei cărţi » sugera şi Matisse, printre altele un mare ilustrator.

Faţă de carte, ilustraţia se învederează şi ca, am putea spune, artă « a serviciilor ». Funcţie a cărţii, azi mai mult ca oricînd, ilustraţia acţionează ca mediatoare a cărţii nu doar ca obiect cultural ci şi ca obiect de consum În urgenţa contemporană a comunicării, în consumul enorm şi rapid de imagini şi de cultură al actualităţii, ilustraţia, dincolo sau poate mai mult decît precipitare plastică-vizuală a unui sens posibil al literarului, devine specializată în captarea şi orientarea alegerii publicului. Coperta se instituie din ce în ce mai mult ca o « carte de vizită » adeseori decisivă pentru primul impact al cărţii cu publicul şi cu gustul mediu al acestuia. Condiţia copertei e poate şi mai ingrată decît cea a ilustraţiei « pure » prin multiplele ei condiţionări culturale, economice, comerciale, artistice : funcţie a « actualităţii » ea nu poate — nu trebuie — să abdice de la o calitate culturală, de reprezentativitate estetică dar şi literară a cărţii, calitate căreia îi este îngăduit numai un cuantum limitat de perisabilitate, a gustului, a modei. Concentrată ca o emblemă, acaparantă ca o reclamă, simplă ca un verdict şi nobilă ca un aforism, iată exigenţe nu numai publicitare, cărora coperta — ilustraţia de carte în forma ei cea mai vehiculată azi — trebuie să le facă faţă spre a-şi împlini cu acurateţe misiunea ei mediatoare.

Cartea-obiect (obiect cultural, obiect de consum) dar în primul rînd obiect estetic, iată o realitate de ultimă oră a unei venerabile instituţii. De la veritabilul obiect de artă care era manuscrisul caligrafiat şi « iluminat », atît de adesea unic şi irepetabil, şi pînă la obiectul estetic contemporan care este « ediţia de lux » ori falsele « cărţi » ale lui Ion Bitzan să zicem (exponate estetice cu aparenţa unor cărţi esoterice), există o evoluţie rotundă care, avîndu-şi momentele ei de eclipsă în primele epoci ale introducerii tiparului, se împlineşte în actualitate regăsindu-şi începuturile, pe un alt plan, uneori pur comercial, alteori pur estetic, adesea excesiv ori absolutist.

Arta cărţii, ca şi arta ilustraţiei, îşi are istoria ei paralelă cu istoria stilurilor dar şi cu istoria tehnicilor. Tiparul a rupt perfectul echilibru al caligrafiei cu miniatura, gravura în metal (mai ales) l-a reechilibrat, invenţia litografiei a copleşit din nou textele romanticilor cu ilustraţii stufoase. Revoluţiile tehnice şi stilistice din a doua jumătate a secolului trecut şi de la începutul veacului acestuia au atins profund şi au delimitat şi graniţele şi tradiţia artei ilustraţiei şi cărţii. Parabola Cărţii-totale, absolute-mallarmeană ori borgesiană, nu e o « obsesie » a speculativităţii livreşti numai, ci şi a celei plastice, în variantele ei camuflate sub obsesia « semnului » pur, al « ideogramei » totale, ori numai a « cărţii perfecte ». Numai secolului acestuia îi e caracteristică aplecarea atîtor mari artişti asupra cărţii şi ilustraţiei. Picasso, Matisse, Dufy, Chagall, Braque, Dali, Rouault, sculptori ca Maillol, Despiau sau Henry Moore, arhitecţi ca Le Corbusier, n-au fost numai înnoitori de vizualitate şi gîndire plastică ci şi mari ilustratori, care au fertilizat ilustraţia prin lipsă de specializare formală, individualitate stilistică, libertate a canoanelor. Marile curente avangardiste n-au creat stiluri ale ilustraţiei pe măsură, dar au eliberat de prejudecăţi şi acest gen « minor », ca pe atîtea altele, artele decorative mai ales, care au explodat cu putere după al doilea război mondial.

Asistăm de cîţiva ani buni la o adevărată renaştere a desenului ilustraţiei. Există mari expoziţii internaţionale ale ilustraţiei la Brno, Ljubljana, Lugano, tîrguri ale cărţii la Leipzig şi Tokio, societăţi bibliofile internaţionale, reviste de specialitate. Fără îndoială fenomenul se leagă de ecloziunea deosebită a graficii, a graficii publicitare, utilitare mai ales. Ca « diviziune » a proteicului domeniu al graficii, ilustraţia împărtăşeşte toate disponibilităţile, libertăţile, limitele şi aporiile acesteia. Ca şi grafica, ilustraţia de artă contemporană se arată a fi din ce în ce mai mult şi în primul rînd un teritoriu al procedeului, al demersului tehnic. Ca şi graficii, dezvoltarea « neînfrînată » a tehnologiilor conferă ilustraţiei artistice disponibilităţi multiple, o stare de proliferare hrănită activ de posibilităţile practice şi tehnice ale industriei şi comerţului de carte, implicit de grafică de carte. Mai mult decît de o diversitate legată de genurile literare, de gusturile publicului, ori de stilisticile individuale, se poate vorbi de o diversitate tehnică, legată de mijloace, şi de finalităţile imediate. Impactul generalizat al tehnologiilor, dezvoltarea comunicaţiilor de tot felul, concurenţa mass-mediei, urgenţa economică şi consumul uriaş de imagine, au dat naştere unui stil internaţional al graficii care se resimte şi în ilustraţie (excepţie făcînd desigur individualităţile artistice puternice). Ilustraţia — arta cărţii — se lăsa în epocile trecute influenţată de arta arhitecturii, artele decorative, chiar de meşteşugul giuvaergiului ori al aranjatului florilor — azi e impregnată de tehnicile vizualului, ale reclamei, ale placatului, ale designului de bunuri de consum. Aceeaşi căutare a impactului vizual imediat, aceeaşi urgenţă a comunicării simplificate, o angajare informaţională minimă pe măsura unei viteze din ce în ce mai sporite a privirii, care nu mai citeşte, nu mai descifrează ci doar « mătură », înghite dintr-odată mesajul, aceeaşi luxurianţă a aparenţei pe măsura unor canale senzoriale rafinate dar şi omogeneizate, acelaşi limbaj stilistic îmbibat de toate avangărzile şi cuceririle plasticii contemporane. O « civilizaţie a ochiului » internaţională, omogenă, coerentă pînă la urmă, impusă în public nu în ultimul rînd prin arta (industria) cărţii.

Desigur, cele spuse mai sus desemnează în mai mare măsură cartea ca obiect de consum, coperta în primul rînd şi mai puţin ilustraţia de carte interioară, păstrată într-o mai mare « puritate » a statutului său. Dacă ilustraţia-copertă se orientează din ce în ce mai mult înspre varianta « slogan », a discursului vizual imediat şi eficace, ilustraţia « de interior » se păstrează încă de partea graficii « de atelier », de « şevalet », căreia îi este mai caracteristică estetica « puristă » a genului, căutarea stilistică, explorarea profunzimilor raportului text-imagine, specializarea mai acută pe genuri literare diverse. În cadrul acestei înţelegeri a ilustraţiei contemporane are loc acea înviere a « figurativului » la care se asistă pe plan internaţional, reacţie pozitivă la o anume dezordine şi complicaţie vizuală apărută în cîmpul graficii tocmai din prea laxă proliferare tehnologică necontrolată, prea confuză disponibilitate stilistică.

Inovaţiilor din ilustraţie de la începutul secolului — estetica detaliului în locul întregului, prim-planul, variabilitatea scării de raportare a imaginii, alături de estetica non-finitului, introducerea sub tipar a schiţei, a scrisului de mînă, introducerea imaginii în spaţiul intern al paginii, inserarea în text, dar mai ales libertatea apropierii de text, de spiritul lui mai mult decît de litera şi conţinutul acestuia — i-au urmat absorbţia experienţelor avangardiste de tot felul, dar mai ales absorbţia inovaţiilor tehnice de tot felul care continuă şi azi. Într-un anume sens, nu esteticile cubiste, constructiviste, expresioniste ori suprarealiste au modelat vizibil, au creat etape concludente în ilustraţia de carte, cît introducerea culorilor, a fotografiei, a serigrafiei, a colajului, a reproducerii etc. : mijlocul modelează mesajul (McLuhan). Într-un anume sens numai, altfel vizualitatea contemporană, la care contribuie atît de mult grafica în toate variantele ei, deci şi cea de carte, eclectică şi proteică cum se înfăţişează, reflectînd mai degrabă o mentalitate decît o spiritualitate, este rezultatul final al unei evoluţii a plasticităţii începute acum un secol. Ilustraţia este un subgen al graficii, dar şi grafica rămîne — simplificînd — în esenţa ei o « ilustrare » (ca şi arta în genere, după un truism al unei estetici a bunului simţ comun). Pe de o parte « biblie pentru săraci », la începuturile ei, pe de altă parte afiş, reclamă, grafică publicitară, urbană, utilitară, de carte etc. astăzi. Pe de o parte asistăm în expoziţiile contemporane la lucrări de ilustraţie de carte în sine, fără text, sau pentru orice text, sau pentru un text posibil, pe de altă parte consumăm lucrări de grafică de şevalet care pot fi foarte bine considerate întotdeauna şi ca ilustraţii la un text interior, indicibil. Concurenţa mediilor de comunicare mai eficace au eliberat grafica « artistică » (de şevalet) de valoarea de informare, permiţîndu-i o mai asumată valoare artistică. Grafica

https://biblioteca-digitala.ro

trăiește astăzi mai mult prin « cercetarea plastică generală », prin experimentele pe care și le oferă, decît prin rezultatele exterioare pe care le oferă. Proporțional se resimte și arta ilustrației. Dacă grafica utilitară reflectă o mentalitate socială generală a vizualității contemporane, grafica de șevalet își caută și își dezvoltă « arte poetice ». Chiar dacă nu putem despărți clar lucrurile, ilustrația-copertă se subsumează mai adesea mentalității graficii utilitare, pe cînd ilustrația de carte propriu-zisă se hrănește mai degrabă din căutările ultimei.
O mai atentă aplecare asupra calităților expresive ale limbajului utilizat, o conștiință mai clară a valorii semantice a acestuia, o poetică a « picturalului », o întoarcere la un figurativism complex, o reconsiderare a valorii desenului, caracterizează varianta de ultimă oră a ilustrației de artă, care-și îngăduie un anume internaționalism stilistic, hrănit de nesfîrșite aluviuni culturale, istorice, stilistice, în interiorul căruia se manifestă totuși activ cîteva școli naționale de grafică.
Ilustrația românească de artă participă și ea la tendințele generale ale genului și la orientările specifice ale graficii actuale românești. Privită istoric, ea își poate găsi începuturile încă de la Evangheliarul slavo-grecesc al lui Gavril Uric de la 1429, în diversele manuscrise miniate ale evului mediu, în operele cărturarilor Coresi, Oprea, Anastasie Crimca. Pentru epoca modernă, de la ilustrațiile lui A. Murnu pentru Eminescu, de la desenele lui I. Demian, Mac Constantinescu ori Chiriacov-Suruceanu și pînă la edițiile bibliofile ale unor poeți contemporani (Nichita Stănescu, Cezar Baltag, Marin Sorescu, Romulus Vulpescu etc.), ilustrația de artă românească a fost în genere opera artiștilor specializați, a graficienilor — ilustratori ; mai puțin s-au manifestat în acest tărîm, ca în alte părți, mari nume ale genurilor « majore » : participarea lui Tonitza sau Iser în grafica militantă publicitară, colaborările la efemerele reviste de avangardă ale lui M. H. Maxy, C. Michăilescu, V. Brauner și alții, portretele lui Marcel Iancu la o antologie de poezie modernă, ori încercarea lui C. Baba de a ilustra pe Sadoveanu sînt cîteva exemple. Ilustrația românească s-a menținut multă vreme într-o « modestă » și « tradițională » condiție, chiar dacă urme ale expresionismului și unele înnoiri moderne de limbaj s-au făcut resimțite și aici, mai ales în cadrul ilustrației de revistă, adesea militante.
Situația ilustrației românești contemporane reflectă proporțional, calitativ mai mult decît cantitativ, starea emulativă a graficii românești de ultimă oră. După o epocă de un excesiv realism didactic-ilustrativ, concentrat pe exemplaritatea figurativului recognoscibil, pînă la idealitate și dogmă, din deceniul '50, anii '60 au adus o binevenită deschidere a orientărilor stilistice și a disponibilităților tehnice în toate variantele graficii, de care s-a resimțit din plin și ilustrația de carte.
Se poate afirma că există direcții privilegiate de manifestare a spiritului grafic în ilustrația de artă. Există generația matură a unui realism poetic, muzical în vizualizarea textului, față de care se păstrează într-un raport de elegantă dependență, impunîndu-și limitele unui figurativism metaforic imediat comunicabil : Ligia Macovei, Paul Erdös, Florica Cordescu, Gy Szabó Béla.
Mai active sînt în actualitate însă alte orientări. Pe de o parte se manifestă o tendință mai generală către un demers de tipul « expresionismului nedoctrinar », vizualizînd din text valorile vitale ori morale, într-o iconologie a existențialului care preferă implicarea subiectivă, dicteul psihic, efectele de factură, scriitura, tropismul accentuat pentru materie. O estetică a participării empatice, o artă poetică a transparenței, într-o gîndire plastică metaforică, stratificată, opunînd un « gnosticism inspirat » unei clarități dihotomice a sensurilor.
Pe de altă parte e activ tipul de demers proiectiv, mizînd pe principiul cerebral al asociațiilor și divagațiilor întreprinse asupra textului, față de care își asumă libertatea unor responsabilități intelectuale, într-un sistem vizual mai degrabă morfologic, preferînd desenul de înalt nivel, proiectul ideologic ori funcția emblematică, echivalînd factorii formalizabili ai literarului, discursivitatea plastică a textualului.
Fără îndoială, aceste clasificări și orientări sînt relative prin generalizare și arbitrare prin aplicarea lor la individualități artistice complexe, care nu se lasă ușor « sistematizate ». Dacă expresionismul obsesional-catartic al lui Marcel Chirnoagă poate fi considerat simptomatic pentru prima orientare, alături de gestualismul vital al lui Ethel Lucaci Băiaș, de forța narativă amplă a lui Vasile Socoliuc și de alte nume, Vasile Kazar poate fi considerat reprezentativ pentru cea de a doua orientare. Desenul său, ca « instrument de mitologie », iconografia sa fantastică, plină de o figurație alegorică pe măsura unor trasee intelectuale intime, absconse dar credibile, atît de potrivite textelor de poezie, au creat o adevărată școală în rîndurile tinerilor graficieni.
Dar cum să clasifici stilul ilustrativ al lui Octav Grigorescu, desenul său scriere, palimpsestele sale reconstituind polifonic straturile mesajului textual ? Disponibilitatea pentru arheologiile formei și intelectului din ilustrațiile Getei Brătescu ? Complexa gîndire configurativă a cărții a regretatului Ion State ? Sau puritatea aseptică a desenului lui Benedict Gănescu, parcă potrivită elementelor formalizabile ale oricărui text ? Ilustratorii schimbă genurile literare pe care le ilustrează, dar și manierele lor evoluează. Grafica de carte a lui Val Munteanu, unul dintre cei mai « arhitecți » ilustratori, bine caracterizată de rigoarea și economia liniei exacte, angulare, se ilustrează astăzi prin colajul eclectic de tip « pop ». Eleganța ușor manieristă a ilustrației lui Stan Done poate ajunge pînă la sugestii suprarealiste, diversificîndu-se proteic în ilustrațiile pentru copii. Mircea Dumitrescu poate jongla între travaliul pe placă al efectelor de limbaj complexe și simplificarea limbajului cuantificat împrumutat din mijloacele mass-media (TV). Silviu Băiaș se poate mula cu același rafinament expresiv pe texte poetice pe cît umor și delicatețe revarsă în ilustrația pentru copii.
« Secolul cărții » poate fi de asemenea numit și secol « al copilului », pe lîngă multe alte apelative. În arta cărții, cartea pentru copii rămîne un teritoriu privilegiat al ilustrației de artă : aceeași disponibilitate stilistică, același internaționalism stilistic, aceeași excelență tehnică, aceleași libertăți și probleme se manifestă și în « tărîmul mirific ». Între datoria de a respecta datele eterne ale psihologiei infantile și nevoia de actualitate și contemporaneitate a informației vizuale transmise, între calitatea educativ-formativă obligatorie și valoarea estetică personală a imaginilor produse, ilustrația pentru copii are de păstrat un delicat și adesea dificil echilibru. Gustul copiilor tinde să rămînă în general conservator, există la vîrsta infantilă o predilecție vădită pentru un anume realism și pentru simplificare, pentru un antropomorfism elastic, fără ca asemenea predispoziții să însemne refuzul umorului, a elementului suprareal ori chiar a grotescului. Artistul ilustrator contemporan are de rezolvat acest « mister » al alegerii și gustului copilului (lipsit de criterii pentru valoarea literară ori plastică intrinsecă) după cum are de împăcat gustul « comercial » al producătorilor de carte pentru copii și gustul eclectic, matur, al celor ce cumpără cărți pentru copii. El are de respectat dar și de învins tradiția, inerția edițiilor clasice, trebuie să-și respecte individualitatea și să rămînă în actualitatea vizualității grafice în uz. De la cărțile de povești și de colorat la abecedare, de la cărțile de informație variată la revistele ilustrate și benzile desenate, există și la noi o întreagă producție de carte pentru copii, ilustrată cu profesionalism și dăruire, de nume bine cunoscute în domeniu ca Val Munteanu, Stan Done, Vasile Olac, Ethel Lucaci Băiaș, Livia Rusz, Silviu Băiaș, Vasile Socoliuc, Constantin Baciu, Peter Pusztai, Georgeta Pusztai, Dan Stanciu și alții.
Această numai sumară trecere în revistă a domeniului ilustrației de carte, care a lăsat și a pierdut din vedere fără îndoială încă multe aspecte și probleme, nu poate trece peste constatarea, deja loc comun în actualitatea socială a graficii, că ilustrația de carte ocupă în continuare un loc modest și marginal nu doar în expozițiile de grafică, fie ele saloane municipale, naționale, anuale ori manifestări individuale, ci și în producția de carte contemporană, în circuitul contemporan de cultură vizuală. Edițiile de lux ori bibliofile sînt rarisime, volume de poezie ilustrată sînt foarte rare, cărțile pentru copii nu excelează printr-o apariție deosebită. Există o specializare (prea) acută a graficienilor ilustratori, al căror număr este de altfel destul de mic, se poate vorbi chiar de un anume dezinteres al graficienilor pentru genul incriminat, adesea din motive extra-estetice. În schimb există o lipsă de specializare acută la nivelul producătorilor de carte, al factorilor de selecție și decizie și un anume dezinteres, pornit de asemenea din motive extra-estetice, de cele mai multe ori de natură economică. Lipsește o continuare a tradiției artei cărții, susținută azi, după trecute exemple strălucite, doar de puține nume. A dispărut meseria de « meșter » ori « maestru » de carte, dar nu este instituită nici profesia de designer de carte, o realitate practică în alte părți. Reducerea volumelor ilustrate, lipsa de specialiști de pe lîngă edituri, o scădere a factorilor de stimulare a artiștilor prin comenzi, concursuri, premii, a dus la scăderea nivelului prezentării grafice a cărții românești în ultimii ani. Editura Kriterion, editura Ion Creangă, editura Univers produc încă volume citabile, dar cîte cărți se pot reține pe an dintr-o producție de ordinul miilor de titluri ? Handicapul se resimte din plin și la nivelul competițiilor internaționale Brno, Ljubljana, Leipzig etc. Desigur, un număr mai mare de cărți ilustrate în condiții grafice deosebite, un statut mai clar și mai echitabil al graficianului de carte pe lîngă edituri, reînființarea și activarea consiliilor artistice pe lîngă edituri și pe lîngă Centrala Editurilor ar constitui cîteva măsuri necesare stimulării și creșterii valorii ilustrației românești contemporane, sub aspectul producției de carte mai ales, creșterii prestigiului ei pe plan național și internațional.
Nu putem încheia aceste rînduri fără a aminti de generația mai tînără de graficieni ilustratori. Institutele de artă predau cursuri de grafică de carte la secțiile de specialitate și totuși, se pare, sînt din ce în ce mai puțini tinerii graficieni care își fac o *meserie* din arta cărții, deși, pe de altă parte, această îndeletnicire se « democratizează », se de-specializează într-un mod vertiginos și indezirabil (cine nu poate primi azi o comandă de copertă de carte ?). Există totuși nume tinere care merită deja a fi amintite chiar și într-o rapidă trecere în revistă a genului : Doina Botez, Viorel Popescu, Dana Schobel, Helga Unipan de la Cluj-Napoca, Denisa Mașek, încercările și începuturile lui C. Tițoiu, Șt. Alexi, Șt. Anastasiu, Szylagy Zoltan, Marieta Bessu, Traian Al. Filip și poate alții despre care încă nu am aflat.
Cartea românească constituie o realitate culturală solidă, pe care arta cărții nu poate decît s-o amplifice și s-o lanseze pe o orbită estetică pe măsură. Cărți precum « Epica magna » și « Operele imperfecte » ale lui Nichita Stănescu și Sorin Dumitrescu, tentative de a imagina și crea o « carte totală », o operă de artă rotundă, propunînd evenimente spirituale pentru o lectură « completă », pot fi considerate acte de cultură, momente de vîrf al istoriei cărții românești. Pînă acum, pentru contemporaneitate, ele sînt unice.
Am încheia aceste sumare considerații asupra ilustrației de artă, care pot fi mult dezvoltate și îmbogățite, tot cu o remarcă de bun simț, ca la început, bun simț din care au încercat să izvorască și aceste rînduri, o remarcă a unui notoriu susținător și stimulator teoretic și practic al ilustrației de artă, William Morris : « Ilustrația de artă nu e probabil ceva absolut necesar vieții omului, dar ea aduce o asemenea plăcere nesfîrșită și e atît de intim îngemănată cu cealaltă absolut necesară artă a literaturii încît ea trebuie să rămînă unul dintre cele mai prețioase lucruri către care ar trebui să aspire creativitatea omului rațional ».

https://biblioteca-digitala.ro

carnet de critic (III)

notații pentru o scurtă istorie a afișului

mihai drișcu

Alături de definiția din Litré: afiș — « o foaie imprimată sau manuscrisă ce se aplică pe perete pentru a aduce la cunoștința publicului ceva » (cu precizarea că acest cuvînt provine din affigere — a fixa) sau de aceea din Dicționarul limbii române moderne: « înștiințare (tipărită) cuprinzînd informații de interes general care se afișează în instituții, pe străzi, etc. sau se distribuie trecătorilor » este util să reamintim o definiție mai completă și mai nuanțată, anume aceea propusă de Abraham Moles, care vorbește despre « o *imagine fixă*, de obicei colorată, ce comportă o temă de obicei unică și însoțită de un text lider ce rar depășește de la 10 la 20 de cuvinte, purtătoare ale unui argument unic. Ea este făcută pentru a fi lipită și expusă vederii trecătorului ».

În serioasa lui « Istorie a afișului », Bevis Hillier, care analizează afișul ca *instrument de vînzare* și *instrument de propagandă politică* ce se impune și se generalizează la sfîrșitul secolului al XIX-lea, notează printre « teoriile extravagante » ale specialiștilor, ce îndepărtează în istorie știrile despre originea afișului, codul lui Hammurabi (1700 î.e.n.) apoi un papirus egiptean din 146 e.n. ce conținea descrierea detaliată a unei sclave fugite și promisiunea unei recompense și o inscripție grecească aflată la templul din Ierusalim, ce avertizează străinii asupra pedepsei cu moartea pentru pătrunderea în unele părți ale templului. Se mai indică, în prima « preistorie » a afișului, firmele în relief ale negustorilor mesopotamieni. În Grecia erau cunoscute așa-numitele *axones* (patru plăci de lemn pictate, verticale, ce pivotau în jurul unui ax) ce conțineau texte de legi, ordonanțe, anunțau jocuri publice și numele atleților; tot în Grecia existau pietre gravate ce serveau drept suport textelor oficiale. La romani sînt cunoscute *albumele*; la Pompei, de exemplu, sînt panouri pe perete cu anunțuri despre luptele de gladiatori și programe teatrale. Un pictor menționat favorabil de Plinius cel Bătrîn, Callades, era specializat în asemenea portrete de actori.

Pictura murală medievală poate fi și ea considerată, deloc abuziv, din perspectiva istorică a afișului (să nu uităm că pictura exterioară a bisericilor din nordul Moldovei a fost interpretată și ca un veritabil instrument de propagandă în lupta antiotomană). Istoricii s-au grăbit să menționeze în 1454 un afiș de mînă la Saint Flour ce autorizează cerșitul la poarta bisericilor. Din 1477, deci la 27 de ani de la inventarea tiparului, datează cel mai vechi afiș datat în Anglia, *Caxton's advertisement*, cu mențiunea « Rugăm nu smulgeți afișul »; în 1539, Francisc I tipărește o proclamație de afișaj, iar în 1633 se interzice în Franța afișarea de inscripții fără autorizație prealabilă. Imediat după Revoluție, în 1790, Louis-Sébastian Mercier scrie în « Noua față a Parisului »: « Prima impresie ce o lasă această serie neîntreruptă de panouri albe, roșii, verzi, galbene și albastre... este aceea a atotputerniciei Legii; apoi descoperim atîtea anunțuri capabile să atragă și să rețină în picioare în fața pereților pe orice trecător, încît trăsurile riscă să-l trîntească, într-atît îi este de fixată privirea pe ceea ce îi pune în ordine ideile, îi stimulează memoria și îl plasează, ajutat de aceste documentații atît de variate, pe drumul înțelepciunii și al experienței. Unde zac adevăratele mijloace de instrucție publică? În afișe. Dar trebuie ca fiecare să fie un bun afiș, adică să procure tot ceea ce se așteaptă bun de la el. În furtunile revoluționare, afișul este toxina, el adună facțiunile, el face să tremure guvernele, înflăcărează opinia și fiecare scriitor mural ține în mînă o armă. [...] Dar astăzi afișele constituie un învățămînt în domeniile morale, politice și literare. Preceptele despre arta de a guverna genul uman însoțesc promisiunile aurite ale agenților de loterie și puteți studia regulamentul administrativ între nada unui prestidigitator și binecuvîntarea unui șarlatan. De aceea sînt biblioteci în aer liber, permanente, instructive, cu cele mai recente apariții, fără personal, fără pupitre și fără pagini de întors. E în special un ajutor, niciodată egalat, adus planurilor, actelor noastre oricît de banale sau de fugitive ar fi ele. În fiecare colț al străzii întîlniți, mut dar elocvent, un aviz asupra sănătății dumneavoastră, asupra averii, plăcerilor, asupra viitorului dumneavoastră și care în fiecare zi tratează cu dumneavoastră problemele pe care le pune fizica, diplomația, afacerile sau bucătăria. Într-o clipită, iată-vă la curent cu bucuria și muncile artiștilor, inginerilor și patiserilor.

O scurtă și simplă analiză vă permite, la un moment dat, să exprimați o judecată asupra oricărui aspect al științei. [...] Ce frumos și delicios lucru această putere de a exprima judecăți zilnice asupra oamenilor, imperiilor și curților, de a răspîndi blamul pe capul generalilor, autorilor, legislatorilor! Cît de mîndri trebuie să ne simțim că ne educăm posteritatea și că evităm ca ea să gîndească altfel! Ce glorie să posezi cîteva tribune în strada afișelor, dedesubtul unui felinar! Antichitatea nu cunoștea asemenea lucruri. Păcat pentru ea. Urmașii noștri vor fi mai bine informați.

În momentul în care sînt scrise aceste rînduri, afișul acoperă, colorează, îmbracă Parisul. Acest costum distinge Parisul de alte mari orașe din lume, într-adevăr Parisul poate fi denumit Parisul-afiș ».

Am citat îndelung pentru a sugera « pe viu » cîte ceva despre funcția afișului în constituirea *ambianței urbane*. Recunoaștem aici toate caracteristicile generale ale afișajului: este un mijloc *masiv* (bazat pe cantitate, pe repetiție), *violent*, *scurt*, *neselectiv* (« atinge » pe toată lumea). Opt ani după apariția cărții lui Mercier, Aloys Senefelder descoperă la München litografia. « Cursul complet de litografie » îi apare în 1818; acest fapt are, se înțelege, consecințe importante în privința multiplicării, permițînd creșterea difuzării și calității afișului.

Cel puțin la fel de importantă pentru istoria afișului este dezvoltarea fotografiei considerată, sub aspect sociologic, « practica artei devenită accesibilă tuturor claselor sociale » și înțeleasă, nu numai între artele tradiționale, un veritabil simbol al democratizării (în 1852 Disderi introduce fotografia « carte de vizită », baza tuturor albumelor de familie). În treacăt — căci să nu uităm contribuția fotografiei la educarea ochiului în privința publicității (mai ales în varianta produs prezentat prin fotografie) — despre numărul foto-amatorilor, cifrele sînt din cele mai spectaculoase. În 1972, în S.U.A. existau 42 milioane de autori a cinci miliarde de fotografii. Asemenea cifre, în actualitate și mai mari, ne conduc la butada lui G. B. Show: « Fotograful este ca un pește cod care produce un milion de icre, pentru ca un singur bob să ajungă la maturitate ».

Sub aspectul de practică artistică, fotografia este o modalitate des utilizată în conceperea afișului, mai ales după ce în 1880 își face apariția fotojurnalismul. Toulouse-Lautrec, Alphonse Mucha și alții își fotografiau în prealabil — e drept că nu întotdeauna — modelele pentru/după care făceau afișe.

Ilustratorii Gavarni, Raffet, Grandville, Beardsley sînt printre autorii care și-au adus contribuția la constituirea limbajului afișului modern, al cărui prim mare reprezentant este considerat Jules Chéret. În 1889, Chéret este decorat cu Legiunea de Onoare pentru meritul de « a fi creat o nouă specie a artei, aplicîndu-i metodele imprimeriei comerciale și industriale ». Să nu pierdem din vedere faptul că principala motivație a dezvoltării afișului este de altă natură, altfel spus, economia liberală, care este vital interesată în desfacerea produselor, își avansează, prin publicitate, oferta Chéret a desenat peste o mie de afișe pentru cabarete, music-hall-uri, săli de bal, operă, pentru țigarete și aperitive. Nu întîmplător, Degas l-a denumit « Watteau al străzilor ». Către 1890, Toulouse-Lautrec a fost ales pentru a realiza o serie de afișe pentru Moulin Rouge. Nu s-a trecut cu vederea, în epocă, influența gravurii japoneze în lemn (pentru Toulouse-Lautrec, în special Utamaro), atît de apropiată prin obiective de afișul occidental, aceasta datorită faptului că și ea populariza « personaje » ca vedeta de teatru, curtezana sau campionul de sumo.

Aubrey Beardsley creează, primul în Anglia, în stilul Art Nouveau, « The Avenue Theatre » (1894) iar prima « cooperare » în domeniul afișului este, se pare, între William Nicholsonn și James Pryde, care semnează împreună cu pseudonimul Beggarstaffs (în actualitate « lucrul în echipă » în agențiile de publicitate este un procedeu dintre cele mai frecvente).

Este evident că în 1894, cînd Mucha concepe cunoscuta colecție de afișe pentru Sarah Bernhardt « Modern's style », « style nouille » este gata constituit.

Popularitatea afișului crește; în 1895 îi sînt consacrate la Londra două expoziții, afișele sînt dezlipite de amatorii clandestini și comentate ca și pînzele de la Academia de arte frumoase în magazine specializate precum « The Poster », sînt vîndute în buticuri pentru cunoscători (Edmond Sagot la Paris). Începe marea vogă a « colecțiilor

https://biblioteca-digitala.ro

private»; în 1896, numai în S.U.A. sînt peste 6000 colecționari, pretutindeni încep să apară cărți despre maeștrii afișului.

«Afișul», scria Tudor Arghezi în 1911, «ar putea aduce în veșnicul sezon de mediocritate estetică al capitalei un zîmbet și o cadență. Dacă pe afișul Teatrului Național ar trece cîteva forme și gesturi, umbra vreunei reverii, acest afiș ar fi văzut, citit și zidurile ar ajunge niște expoziții mobile pe care și-ar drege ochii domnii din elită, iar ucenicii din ateliere, copiii din școli și l-ar forma. Desenatori ca Ressu, ca Iser, ca alții ar avea de lucru și ar alcătui schițe prețioase, siluete fluide pentru dăscălirea gustului ambulant al publicului, atît de ocărît zilnic din toate prăvăliile, chioșcurile și zidurile de afișaj.

[...] Un afiș ilustrat pe lună ar fi un început care-ar putea sfîrși cu o secție în Direcția teatrelor pentru desemn și stampe. Și pilda ar fi urmată. Am asista pe-ncetul la transformarea crimelor și abiecțiunilor în culori care căptușesc orașele românești cu hîrtie hîdă și tinichea mînjită». (Să recunoaștem că verva polemică a lui Arghezi — aliată cu bune intenții — și-ar avea și acum obiect, mai ales că, după șaptezeci de ani, propunerile lui minime au fost prea puțin concretizate).

La începutul secolului XX, Capiello este primul afișist în același timp artist și comercial. El concepea afișul utilitar după unele principii utilizate și astăzi: el răspîndea compoziția pe un fond negru ce izolează subiectul central. El afirmă că «valoarea și eficacitatea unui afiș constă în întregime în forma arabescului. Arabescul este cel care atrage, reține, rămîne». Cu alte cuvinte, după el «înainte de toate, afișul trebuie să rămînă o expresie grafică». După perioada «fauvistă» a lui Capiello, cubismul și «art-deco»-ul este reprezentat în principal de Cassandre (Adolphe Jean Marie Mauron) care a fost calificat de Blaise Cendrars drept «primul regizor al străzii». A devenit de altfel un loc comun opinia că «afișul este galeria de artă a bulevardelor». Gag-ul vizual este reprezentat de Raymond Savignac: publicul, scrie el, «se plictisește atît de tîrîș-grăpișul cotidian, încît publicitatea are datoria să-l distreze... Afișul este un scandal vizual. Nu-l privești, îl zărești. Legea opticii determină forma lui. Lectura trebuie să fie instantanee. Într-o fracțiune de secundă omul de pe stradă trebuie să perceapă ce vrea să spună afișul. Calitățile lui estetice sînt secundare, ca să nu spunem superflue». Culoarea, consideră Savignac, «acționează ca un element atractiv sau sentimental. Delicatul raport de ton, subtilitatea, sugestia, nu sînt pentru el. În stradă, în mijlocul culorii, a luminii, a mișcării, aceste lucruri sînt invizibile».

Ideea percutantă primează, drept care toate mijloacele sînt permise «lirismul, pirueta, erotismul, suspinul, mistificarea, șantajul, cinismul etc. orice în afară de pudoare» scrie Savignac, riscînd și următoarea comparație prea puțin ortodoxă: «Afișul procedează ca prostituatele, el face peretele, creează iluzia, dacă nu a fericirii, cel puțin a confortului și a beatitudinii». (Este momentul să precizăm că această teorie îndeajuns de personală se referă exclusiv la afișul publicitar, atît de deosebit de scopurile afișului de propagandă sau afișului politic).

Savignac a prevăzut, prin rezervele lui față de afișul fotografic — «afișul devenit constatare» — întoarcerea actuală la expresia grafică în afiș, fenomen tot mai evident în ultimii ani. «Scopul meu, argumentează el, nu este numai retina. Trebuie ca mesajul să pătrundă creierul și inima, ca el să devină un fierăstrău. Grija mea este să fac să joace un rol produsul anunțat, să-i dau replica. Strada este ca o scenă sau ca un ecran. Trebuie găsit tonul artificial ce trece rampa și totuși să pară natural. Afișul fotografic aduce un element pur anecdotic; afișul grafic este sintetic, el este destinat să se încrusteze în inconștient... Sau, dacă vreți, afișul fotografic este cel ce face oamenii să salivezi; în fața unei fripturi cu cartofi prăjiți de exemplu, prefer să-i amuz și să-i fac să surîdă».

Cărțile despre afiș indică în producția unor specialiști ai genului cele mai reușite exemplare, cu un statut asemănător capodoperelor în arta tradițională. O cvasiunanimitate de păreri decide că pentru Toulouse-Lautrec acestea sînt: Moulin Rouge (1891), Jane Avril (1893, 1899), Aristide Bruant (1892), Confettis (1894), May Milton (1895); pentru Mucha — Lorenzaccio (1896), Gismonde (1898), La Samaritaine (1898); pentru Capiello-Thermogène (1905), Bitter Campari (1920), Buillon Kub (1931); pentru Cassandre — L'Etoile du Nord (1927), L'intransigeant (1925), Celtique (1932), Normandie (1935) etc. etc., pînă în zilele noastre, anuarele Graphis făcînd prima operație de selecție aproape «la zi», punînd bazele opțiunii pentru considerarea, de către viitorime, a «capodoperelor» afișului actual.

Vorbeam, anterior, despre afișele de propagandă; în privința acestora trebuie semnalată existența unor *stereotipuri* la nivel cultural, de psihologie socială etc., acestea asigurînd în fapt larga audiență. Un exemplu dintre cele mai des citate: în primul război mondial atît afișiștii englezi și cei germani (ab)uzau de aceeași emblemă: Sfîntul Gheorghe doborînd balaurul. Există însă și posibilitatea unor soluții absolut inedite, ca în acel afiș pentru mobilizare în S.U.A. în 1917, în care apare New York-ul după bombardament, deși faptul nu constituia atunci, o realitate a tehnicii de război, ci numai o (eficace psihologic) viziune de artist.

Afișele produse de britanici în timpul primului război mondial încurajau patriotismul utilizînd tehnici sigure: limbajul direct al lui Alfred Leete prin cunoscuta imagine a lordului Kitchener arătînd imperativ cu degetul «Patria are nevoie de voi!» (să menționăm că același gest imperativ a fost utilizat și în compunerea a două afișe sovietice din anii '20: «Încă nu te-ai înscris voluntar!» și «Încă nu te-ai înscris în colhoz!») sau chiar «șantajul sentimental» — după expresia lui Christine de Rendinger, autoarea unei cărți «Afișul de interior: poster-ul», asupra căreia voi reveni — folosit de Savile Lumley («Tată, ce ai făcut în timpul marelui război? întreabă copiii) sau de E. W. Keley («Femeile engleze îți spun: Du-te!»). *Propaganda* — în înțelesul general de răspîndire a unor idei care prezintă și susțin o teorie, o concepție, un partid politic, cu scopul de *a convinge* și de *a cîștiga adepți* — are în istoria afișului exemple destul de numeroase de funcționare eficace și încă în moduri dintre cele mai neașteptate: se consemnează că, în primul război mondial, tinere englezoaice așteptau la ieșirile WC-urilor și prindeau pene albe pe spatele bărbaților care nu purtau uniformă, fapt ce a provocat și sinucideri; în timpul războiului civil spaniol, soldații republicani atacau în pozițiile de pe afișele cu «imaginea eroului».

Ca un remarcabil exemplu de eficacitate propagandistică sînt considerate vitrinele ROSTA, inițiate de pictorul Ceremnîh (mai cunoscut fiindcă a reparat orologiul Kremlinului), pe podul Kuznețki, în august 1919, cuprinzînd gravuri pe linoleum. Din septembrie 1919, vitrinele satirice cu subiecte unice unite printr-un text în versuri aparțin lui Vladimir Maiakovski, care a realizat circa 1500 vitrine cu minimum 6 desene. (Maiakovski, menționează în memoriile sale Victor Șklovski, era plătit cu ora).

Ca să sugerăm atmosfera și *stilul propagandistic* — căci există și o propagandă a mișcărilor artistice de avangardă — al acelei epoci eroice să transcriem din cartea de amintiri a lui Șklovski «A fost odată» un semnificativ apel al LEF-ului (frontul de stînga al artei, ce cuprindea reprezentanți ai picturii, teatrului, literaturii, cinematografului) din 1923:

«... Însușiți-vă organizarea vieții reale!
Deveniți planificatori ai marșului revoluției!
Așa-ziși poeți!
Cînd oare vă veți lăsa de ruladele de album?
Cînd veți înțelege falsitatea vorbelor rostite întru proslăvirea unor furtuni pe care le cunoașteți doar din ziare?
Dați o nouă *Marsilieză*, transformați *Internaționala* în marșul tunător al revoluției victorioase!
Așa-ziși pictori!
Nu mai peticiți cu toate culorile timpul ros de șoareci!
Încetați să mai împodobiți viața burgheziei n.e.p.-ului ușoară și fără toate astea!
Orînduiți forța artiștilor încît să cuprindeți orașele, să participați la toate șantierele lumii!
Dați pămîntului noi culori, noi contururi! [...]
Nu sîntem magi-creatori, ci meșteri care execută comanda socială.
Practica publicată în LEF nu reprezintă niște «revelații» artistice absolute ci doar modele ale activității noastre curente».

Pentru a putea sesiza existența unui stil propagandistic propriu avangardei artistice internaționale a anilor '25, să facem imediat o scurtă transcriere din Integral «revistă de sinteză modernă, organ al mișcării moderne din țară și străinătate». (Primul număr apare în martie 1925 sub redacția și administrația lui M. H. Maxy — de la a cărui moarte au trecut vara aceasta zece ani). Vom vedea că manifestul Integralului — greu de reprodus altfel decît facsimilat datorită jocurilor de prezentare tipografică — reflex al ordinei, importanței ideilor — prezintă, în «stilul epocii», dar mai eliptic, destule idei comune cu apelul citat anterior (iar exemplele pot fi oricînd înmulțite):

«*Trăim definitiv sub zodie citadină.* Inteligență-filtru, luciditate-surpriză. Ritm-viteză. Baluri simultane... atmosfere concertează — miliarde saxofoane, nervi de telegraf din equator pînă în poli — fulgere; planeta de steaguri, uzini; un steamer gigant; dansul mașinilor peste slăvi de bitum. *O răscruce de ev.* Clase descind, economii inedite se construiesc. Proletarii impun forme. Cresc noi psihofiziologii [...]
Nu indivizi arhangheli plutind peste societate; prinși în angrenaj trăim *în, prin, pentru* ea. Unul reprezenta; reprezentăm însă *toți*. Mecanici pasionați de o preocupare. *Atît* [...]
Noi: Sintetizăm voința vieții din totdeauna, de pretutindeni și eforturile tuturor experiențelor moderne. Cufundați în colectivitate îi creăm stilul după instinctele pe care abia și le bănuiește».

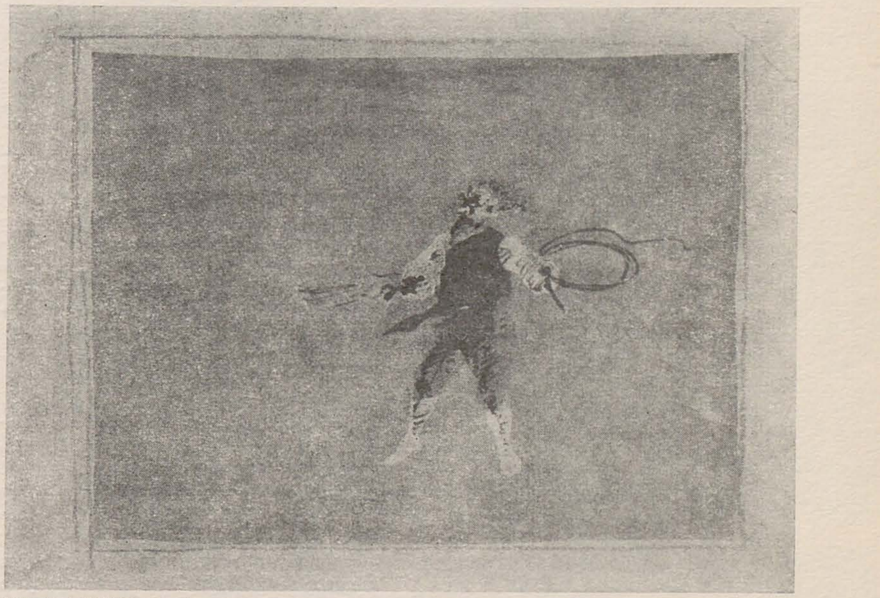
Fiindcă tot am deschis problema, să menționez aici că de fapt majoritatea curentelor artistice ale secolului au constituit o mînă de soluții pentru afișiști; invers, artele zise majore au beneficiat de un fel de traducere-popularizare prin afiș, fapt pozitiv în urgentarea înțelegerii lor, în ceea ce se numește scurtarea timpului de acces. Într-o serie de articole din revista d'Ars (1979—1980) se ilustrează convingător modul în care specialiștii în publicitate au preluat soluții ale descompunerii cubiste, ale alăturărilor suprarealiste («spiritul este de o minunată promptitudine în a sesiza cel mai slab raport ce poate exista între două obiecte luate la întîmplare», observase Breton), ale ascezei constructiviste, ale vitezismului gestual, ale artei mașinale, chiar ale artei infantile, exploatîndu-le în scopuri publicitare.

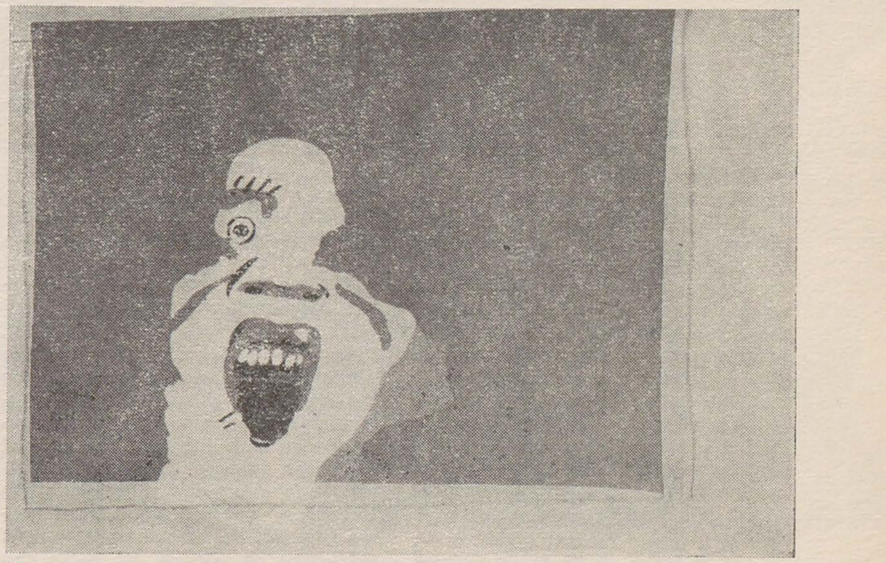
Să încercăm un exemplu: «fotografia inocentă» practicată și teoretizată de Erich Salomon în anii '30, în care celebrități erau fotografiate în momente neașteptate, în fapt îndelung așteptate — oamenii politici căscînd — suportă o «recuperare» publicitară prin vedetele ce simulează surpriza (sau obișnuitul) propunînd/elogiind un produs (să spunem Ugo Tognazzi înfulecînd «ca în filme» spaghetti).

https://biblioteca-digitala.ro

raport

andrei roman





1—4. ȘTEFAN ANASTASIU, *Desene din filmul « Raport »*

Un pretext artistic actual — speculația science-fiction — și o întrebare aparent paradoxală — « există forme de viață rațională pe pămînt? » — alcătuiesc polii între care Ștefan Anastasiu încearcă să imagineze cît mai puțin, interpretînd cît mai mult asupra unor probleme acute și atît de actuale ale civilizației contemporane. Violența, binele, frumosul, mizeria, inechitatea socială, morala și sentimentele se amalgamează într-un tot sugerînd o posibilă radiografie a umanului, așa cum li s-ar prezenta unor norocoși călători extratereștri. Marele efort al autorului credem a consta în confruntarea ce ia naștere între stilul evenimentului propriu-zis și cel al propriei opinii, prin intermediul căreia evocă realitățile cele mai diverse. Acceptînd convenția comunicării sub forma unui *raport* amănunțit asupra cîtorva modalități specifice de existență, drama unei lumi evoluînd divergent și contradictoriu își poate instaura întrebările tulburătoare. Întrebări cu o origine ușor reperabilă, dar cu răspunsuri imprevizibile, căci în absența unei legături cauzale directe, nu ne rămîne — pare a afirma Ștefan Anastasiu — decît să cercetăm sensurile ieșite din conjunctură. Enumerarea terifiantă pe care o înregistrează filmul emană, dincolo de imagini, sentimentul unei comuniuni emoționante apropiind tot ceea ce se încăpățînează să trăiască pînă la capăt, dar nu oricum, dificila misiune și aventură a vieții.

De la personajul de basm, pînă la ficțiunea artei și pînă la cruzimea documentului citat obsesiv (asasinarea unui reporter la Managua în 1979), Ștefan Anastasiu colează, calchiază și presupune « realități » în căutarea unui sens definitoriu acelor manifestări împotrivindu-se desfășurării normale a existenței, propunînd însă în ansamblu speranței un pretext persuasiv. Între sentimente comune și situații fascinante, parodicul și divertismentul părăsesc convenția artistică pentru a se amesteca în cotidian, pentru a-l contamina cu irealitatea și ades cu deriziunea lor. În aceste momente virtuozitatea artistului atinge limita dezarticulării. Rigiditatea unor secvențe înregistrează polemic anchilozarea unor realități, iar imprecizia altora simbolizează proliferarea confuziei și a incertitudinilor ruinînd toate ierarhiile. Autorul apelează deseori la antiteze fără vîrstă, încărcate de o înaltă valoare morală, cărora aluziile la contemporaneitate le sporesc intensitatea și eficiența. Dar perseverența în acest prelungit anotimp al violenței poate face ca din atitudinile și actele profunde ale rațiunii să nu mai rămînă decît tenebrele. Și astfel posibilitatea ca viața să continue cu adevărat doar în imaginație nu mai este, s-ar părea, o simplă ipoteză utopică. După înfruntarea fricii și a necesităților orizontul devine limpede, dar vid. Și chiar dacă dorința de a evoca *totul* împiedică manifestarea puterii de reflecție, filmul lui Ștefan Anastasiu invită spectatorul la destituirea oricărei argumentații impuse din afară, convingîndu-l totodată să se supună unei autorități care nu este aceea a rațiunii speculative, ci a rațiunii practice, a sentimentului și voinței generale de a promova toate dimensiunile umanului.

În decoruri de circumstanță aceste evenimente trecătoare, dar ce ar vrea să facă epocă, caută să propună o continuă incertitudine, compromițînd pe rînd intenții și finalități. Cromatica întreține contradicțiile, nediferențiindu-se în mod necesar în funcție de substanța evenimentului implicat sau de reacția previzibilă față de acesta. Culorile niciodată iritante insinuează neutralitatea alteratoare a griurilor biruind orice semn de iluminare. Pe de altă parte, caricatura nu pune mecanic în evidență esența degradării, ci devine, mai curînd, efigia istovită a unui « ideal » inconștient și necontrolat.

Ordinea nu exclude aventura. Dar aventura arbitrarului, spre pildă, înseamnă triumful nonsensului, sărăcirea și înnegurarea sensurilor binelui și frumosului. Pe de altă parte ordinea nu înseamnă un grad de libertate mai puțin, ci un răgaz acordat spiritului pentru a delibera asupra configurației zilei ce vine. Ștefan Anastasiu nu caută un diagnostic al stărilor de fapt, ci descrie rezultatele stării de spirit ce ia naștere în clipele de halucinație ale istoriei.

---

* *Raport* — film de animație, producție Animafilm 1980, scenariul, grafica și regia Ștefan Anastasiu.

https://biblioteca-digitala.ro

faptul publicitar

radu procopovici

Grafica publicitară poate fi cercetată dintr-o perspectivă teoretică largă, cea a problematicii raportului dintre imagine și text. Complexitatea acestei relații în cazul graficii publicitare, depășind simpla compunere a două limbaje, se vădește prin analiza structurii uneia dintre speciile sale: ambalajul. Strînsa conlucrare cu designul este evidentă dintru început — un ambalaj reprezintă o analiză a obiectului conținut, trebuind ca anvelopa să dobîndească o transparență specifică, în echilibru cu opacitatea impusă de funcția de proteguire. Această transparență se realizează ca o prezentare a produsului conținut, ca o vizualizare construită, indirectă și, mai mult, radiografică, explicînd relația dintre exteriorul și interiorul lucrului, chiar funcționarea acestuia. Astfel, decalajul temporal dintre imagine și text — vechea distincție relativ valabilă dintre artele spațiale și cele temporale — este accentuat prin introducerea explicită a unei istorii a obiectului. Straturile citibile instantaneu și celelalte, care impun diferite durate de citire, se compun telescopic într-un trompe l'oeil inedit, specific publicității. Se conturează trei coordonate ale graficii publicitare, trei rosturi ce trebuiesc simultan împlinite: definirea concisă, *emblematică*, valoarea explicativă sau *exegetică* — specifică publicității culturale — și funcția *apologetică*. Realizarea acestui ideal impune ca lege a genului construirea unui echilibru calitativ, adică de semnificație, între imagine și text, a unei biunivocități netautologice și indiferentă la raportul cantitativ între cei doi termeni. Aceasta este o premisă formală a discuției care nu face decît să indice specificitatea unui tip de comunicare socială, adevărata sa complexitate apărînd din cercetarea *faptului publicitar* complet, în care ansamblul Imagine & Text (I & T) funcționează în public, alături de « obiectele » la care se referă. Mai precis, faptul publicitar se referă la un nume decupaj din sfera praxis-ului ca relație organică, de continuitate între un act și un obiect, fiecare integrat prin mai multe relații în ansambluri funcționale.

Faptul publicitar este difuzat în general prin canale de comunicare noi, prin mass-media, la a căror formare și specificitate a contribuit din plin. Din punct de vedere informațional mesajul publicitar pleacă de la un emițător depersonalizat și strict specializat, adresîndu-se public unui receptor generic, anonim și divers. Aceste observații conduc spre înțelegerea complexității comunicării colective de azi, publicitatea apărînd ca un domeniu revelator pentru înțelegerea fenomenului în genere. Astfel, revenind la problema raportului I & T, vom sublinia că fiecare din acești termeni își schimbă valențele în noul tip de comunicare, neputînd fi folosit în sensul limbajelor specifice fiecăruia în parte și implicînd *remodelarea canalelor de comunicare standardizate*. Comparativ, ansamblul ilustrație și text nu a putut restructura « cartea » ca purtător și capsulă de mesaje, rămînînd la nivelul de dialog și paralelism a două limbaje distincte, a doi termeni depărtați. Mesajul publicitar a modelat diferite canale de comunicare și a depășit modalitatea « reprezentațională » a limbajelor convenționale care condensează aspectele diverse ale unui fenomen complex în descrieri realizate cu ajutorul unui lexic omogen. Aceste limbaje proiectează propria analitică — sintaxa lor — asupra fenomenelor, descrierile realizate cu ajutorul lor suferind chiar de pe urma legii lor de constituire. Faptul publicitar, cu etapele și speciile sale, folosind complexul I & T, instituie o comunicare diversificată temporal și convergentă spațial spre locul în care ea devine intervenție practică, eficientă în destinul lucrurilor: piața. Este unul dintre puținele cazuri în care semnificatul și semnificantul ajung nemijlocit coprezente. Relația de dicționar între un termen și explicația lui este un fel de cerc vicios, traducerea sau compararea efectuîndu-se prin intermediul unui limbaj mediator și *în* cîmpul acestuia.

În schimb, confruntarea între ceea ce spune publicitatea despre un anume produs și produsul în sine, demonstrat, testat practic în cazuri diverse — diferiții « receptori » din public — este realizată complet în spațiul și pe ritmurile « pieții ». Complexul I & T este astfel cuprins într-o serie de fapte, în secvențe de « istorie » și în habitudini comportamentale, fiind *animat* în sensul cel mai propriu al cuvîntului și « explicat », verificat prin fapte de alt ordin. « Ceea ce se spune despre » și « ceea ce este », ca relație semantică fundamentală, poate fi studiat în sfera publicității ca un fenomen de limbă viu, în continuă formare, nutrit de această confruntare.

Răsturnarea perspectivei semantice urmată de restructurarea canalelor de comunicare și însoțită de o spectaculoasă variație a valorii informaționale ce se vehiculează pe traseul publicitar, ajunge în practica zilnică a producției de bunuri și în amănuntul relațiilor sociale. *Valoarea practică, de unealtă, a informației publicitare* se verifică cel puțin sub aspectul « indicațiilor » de folosire. În contextul unei avansate specializări și diversificări a bunurilor, a complexelor funcționale, « uneltele » contemporane nu pot fi utilizate fără astfel de indicații. Chiar « decupajul în sfera praxis-ului » pomenit mai sus introduce în informația publicitară, în afară de referiri la habitudinile și articulațiile structurii socio-economice ce trebuiesc manipulate în contextul « pieții », alte mărturii despre civilizația contemporană, construindu-și argumentația pe stereotipii de comunicare cu grad de dificultate minim și nenumărate aspecte de amănunt din « viața de zi cu zi » din vremea noastră. Ca mărturii arheologice despre contemporaneitate, aceste mesaje, în partea lor conservabilă ca tipărituri cu I & T, au aceeași valoare ca și depozitele de ceramică sau de unelte pentru epocile fără documente scrise: impun o interpretare statistică, neavînd în sine puterea de a atinge un plan al sintezei, o rotunjime ideatică. Acest lucru este firesc întrucît fenomenologia publicității ne introduce într-un proces continuu, cu multiple aspecte efemere, de replică directă, ce nu-și dobîndesc integritatea semnificantă decît în situații și medii vii ce nu pot fi conservate muzeal. Un corolar al acestei condiții a faptului publicitar poate fi enunțat astfel:

— întrucît publicitatea restructurează și creează canalele de comunicare pentru mesaje construite într-un *limbaj-acțiune*, « operele » ei nu pot fi păstrate sau valorificate eficient, sub o formă clasică, discursivă sau vizuală, și reciproc:

— orice introducere a faptelor publicitare în contexte pur vizuale ori lingvistice este o formă atrofiată, o descriere schematizantă a unui proces de comunicare socială prin excelență publică, cu o autonomie specifică și cu capacitatea de a se autoîntreține. Nu s-a insistat suficient asupra paralelismului dintre această zonă a culturii contemporane și fenomenele de tip folcloric, cu care prezintă omologii structurale. Este un folclor contemporan, dinamic și plin de imaginație, care valorifică aspecte ale creației « culte », realizînd o zonă culturală cu funcție compensatoare față de diverse traume ale omului contemporan.

Valențele culturale ale schimbului de valori materiale devin astfel evidente. Publicitatea antropomorfizează obiectele contemporane. Benzile desenate explicative sînt un corolar pragmatic al acestei nevoi a omului din secolul nostru de a « anima » obiectele, de a le atribui o « biografie », fapt ilustrat cu pregnanță de principiul disney-an al filmului animat.

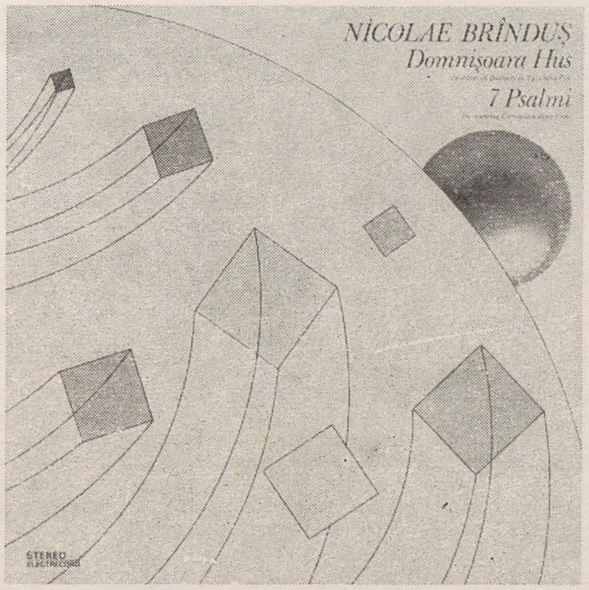
Ca produs al dialogului dintre natura umană și lumea artificială a mașinilor, această creație realizează o soluție de continuitate și adaptare. De altfel, obiectul căruia i se face publicitate are nevoie de o astfel de biografie, menită să ne arate cine este, de ce a apărut, și cît de util ne este prezența lui — nu doar ce nevoi satisface. Astfel, orice ambalaj, orice publicitate conține un story.

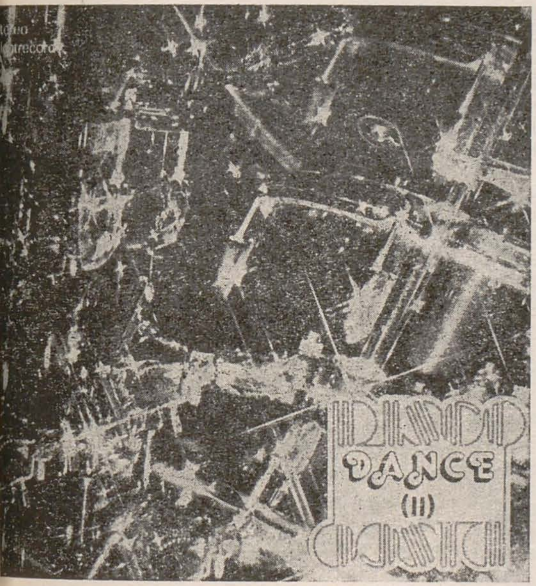
În alt plan, cel al pieții, orice produs poate deveni centrul unui performance. Lansarea produsului, demonstrarea lui, întreținerea interesului cumpărătorului sînt tot atîtea prilejuri pentru desfășurări spectaculare. O comparație între super-market-ul contemporan și tîrgul tradițional argumentează prezența continuă a acestor forme de colorare culturală a relației pragmatice de schimb, vizînd antropomorfizarea produselor și pledînd pentru ipoteza dimensiunii folclorice a publicității. « Piața » este locul de contact imediat al publicului cu mesajul publicitar și cu realitatea concretă a « obiectului » la care el se referă. Ghilimelele sînt necesare întrucît piața aceasta este generică, este *orice adresare publică* ce prilejuiește o *comunicare directă*, avînd contact la limită cu teatrul și cu procesiunile. Astfel, și « obiect » și « schimb » vor fi înțelese generic. Un tîrg, o piață tradițională înseamnă și artă *populară* la toate nivelele. Aici produsele sînt tipice și orice noutate este demonstrată practic pentru a i se argumenta necesitatea și chiar existența. Cazul limită este prezența la tîrg a menajeriei și a camerei de curiozități. Melchiade al lui G. G. Marquez arăta gheața — el nu putea să o vîndă, povestea despre ea — vindea informație exotică, uneori ilustrată. Era firesc ca într-o lume tradițională și sedentară, cu produse și nevoi tipizate, story-ul să fie înlocuit de o informație suplimentară din sfera fabulosului geografic. Dialogul direct, trocul chiar ca formă a schimbului, care erau în piața tradițională note definitorii, au determinat în piața modernă, în contextul specializării producției care îndepărtează pe producător ca persoană de consumator ca persoană, să se constituie publicitatea ca *sistem de compensare comunicațională*. Ambalajul trebuie să conțină toate datele posibile, cele care altă dată se transmiteau în mod direct și cu improvizațiile de rigoare — necesitatea « story-ului ». Imprevizibilul pieții și al psihologiei diferențiate a publicului obligă la crearea cadrului situațional pentru « performance ». Toate acestea sînt resorturi ale unui FABULOS PUBLICITAR, un fabulos ce se construiește din narațiuni stereotipe în jurul fiecărui produs, pentru a realiza la scara ansamblului pieții o perspectivă caleidoscopică, cu ritm trepidant, ce obligă pe orice spectator să se angajeze în relația de schimb, în comunicare.

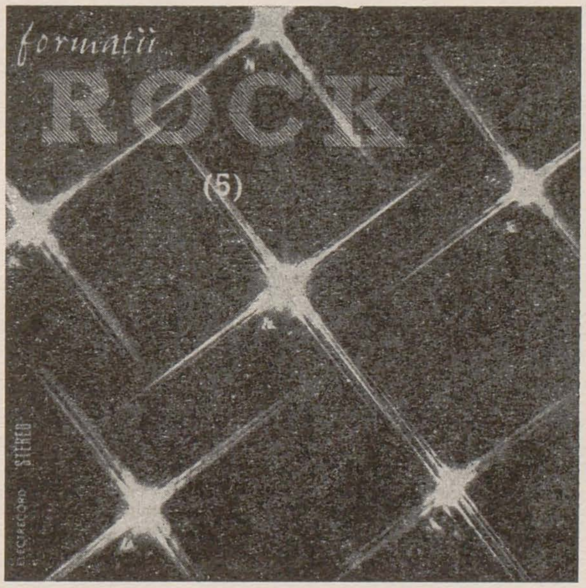
În acest context se produce, bineînțeles, o inflație informațională. Stimularea consumului obligă la un exces de explicare și la travestirea indicațiilor utilitare seci în diverse forme narative. Aspectul cel mai paradoxal al situației este că în spațiul unei aparente maxime de pragmatism se naște continuu o maximă utopie. Hiperbolizarea este doar un aspect, cel apologetic, al acestui proces, dar valoarea exegetică și definirea emblematică a publicității întrețin și ele cadrul acestui utopism. Alte condiții sînt: excesul de specializare și diversificare al bunurilor, ritmul rapid al parcurgerii « pieții », prezența simultană a semnificantului și semnificatului publicitar, contactul simultan cu mesaje multiple ce înglobează publicul. Izolarea individului este de neconceput în astfel de locuri, dimensiunea socială a ființei sale fiind continuu stimulată. Utopia publicitară poate fi definită ca realizare a acestei maxime socializări a individului, ca salt spectaculos din planul uscat al pragmatismului, astfel încît relația de schimb, ce s-ar justifica în aparență numai prin nevoia de anumite bunuri, se extinde la sensul larg socio-cultural al schimbului ce este *doar prilejuit* de bunuri. Se împlinește astfel o dimensiune socială a ființei, într-o formă de integrare ce păstrează autonomia individului, fără trasee impuse, un fel de labirint fără ziduri și regulă, în care este stimulată participarea, *angajarea* celui mai pasiv trecător. Relația de schimb ce se desfășoară în jurul bunurilor materiale este un model de comunicare socială complexă, asemenea unor ipotetice exemple străvechi, din care s-ar fi născut și regenerat structuri socio-culturale, după al căror model se poate studia un proces comunicațional in nuce.

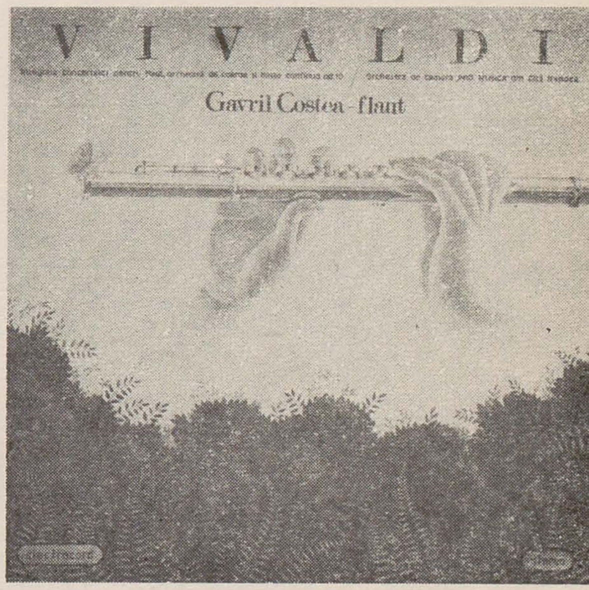
https://biblioteca-digitala.ro

mape de discuri electrecord









Necesitatea unei « politici grafice » coerente, capabile să influențeze asupra imaginii de marcă — indiscutabilul adjuvant al notorietății — pe scurt, constituirea așa-numitului *house style* apare ca o preocupare de dată mai recentă a casei de discuri Electrecord.

Este, mai exact, o luare de contact cu o nouă generație de publicitariști ținînd seama de faptul că acest house style al unei firme cere, nu numai în teorie, să fie în permanență reînviat pentru a nu-și pierde forța de șoc și impactul în psihismul individului (ce face parte din micromediul, tot mai important cantitativ, al « consumatorilor » de discuri și benzi).

Dacă rolul ideal al grafistului, al artistului publicitar — acest condamnat la invenție perpetuă, cum bine s-a spus — este să țină constant treaz interesul și simpatia publicului față de o firmă, de o « casă », nu trebuie să uităm că grafistul autentic ține seama de « strategia dorinței », de conexiunile, de toate mecanismele pe care psihologia le clasează sub numele de *sisteme de motivații*, dintre care, se știe, cel mai important este *publicitatea*. În cazul mapelor de discuri — ca « anvelope », ambalaje speciale de produse culturale — apare *autopublicitatea*, a cărei funcție cultural-educativă nu (mai) poate fi neglijată. Stratificarea consumatorilor (nu public, ci publicuri) este o realitate; o altă realitate este existența — notabilă statistic — unui public atent în exclusivitate la conținutul sonor, perfect mulțumit de « poza » vedetei îndrăgite. Dar publicitaristul avertizat știe că, pe lîngă funcțiile de prim nivel constatate de teoreticienii publicității (funcția de informație, de persuasiune, funcția economică) există și un alt nivel, mai difuz (funcția compensatorie, funcția educatoare, funcția de ambianță, funcția estetică, funcția creatoare). Prin cele mai bune producții ale lor, tocmai asupra acestui nivel secund, mai greu de măsurat, se îndreaptă atenția grafiștilor colaboratori ai Electrecordului.

https://biblioteca-digitala.ro

nicolas schöffer: orașul viitorului și cibernetica

cărți/idei

mihai drișcu

« Cine nu are o doză de gîndire utopică nu gîndește deloc », scria G. Călinescu. Acest adevăr general se aplică mai cu seamă în cadrul formulării spațiului urban, în constituirea orașului. Soluții ale artei și ale științei de a amenaja spațiul urban pot fi urmărite din cele mai vechi timpuri, de la Hippodamus din Milet, contemporanul lui Pericle, pînă la proiectul platonician de oraș, de la orașele imaginate de Morus, Campanella, Ledoux, Saint-Simon, — am redus la extrem lista utopiștilor — la acțiunile Grupului internațional de arhitectură prospectivă înființată în 1965, din care face parte și Nicolas Schöffer.

Este evident că, vrînd-nevrînd, toată lumea este consumatoare, utilizatoare de arhitectură și de urbanism, deci și artistul plastic, care poate răspunde, în felul său, noilor condiții ale umanismului tehnologic, ale dezvoltării civilizației industriale și post-industriale, ale apariției de noi materiale și desigur de fenomene noi ale vieții sociale. « Cînd e vorba de progres, toate sectoarele sînt solidare. Dacă există progres în științe și în tehnică, trebuie să fie în aceeași măsură, dacă nu chiar mai mult, în arte » este convingerea lui Schöffer. Ca și savantul, artistul este un fabricator de forme noi, el nu este înlocuit ci deplasat în funcția sa, devenind un operator estetic, un programator al ambianței urbane.

« Artistul boem, care în romanele lui Balzac își fuma pipa așteptînd geniul a murit... Pentru a-și realiza țelurile, artistul de astăzi nu poate să lucreze singur; el trebuie să părăsească turnul de fildeș, să caute conjugarea diverselor discipline precum muzica, plastica, literatura, coregrafia etc., să colaboreze în echipă cu alți artiști și tehnicieni care își aduc fiecare cunoștințele din domeniul lor. Concursul inginerilor, constructorilor, arhitecților, electroniștilor, scriitorilor... al fotografilor, al cineaștilor, al tehnicienilor de radio și televiziune îi este absolut necesar... Știința se pune astfel în serviciul artei spre binele optim al fiecăruia ».

Am citat din « Noul spirit artistic », volum apărut în 1973 la Editura Meridiane, în traducerea lui Alexandru Baciu și prefațat de criticul de artă Octavian Barbosa. Aceeași « echipă » revine, destul de recent, cu un alt volum, « Orașul viitorului și cibernetica », ce reunește două studii ale lui Nicolas Schöffer, « Turnul-lumină cibernetic », publicat în 1973 și « Noua cartă a orașului », apărut în 1974. Cu această apariție, cititorul român are la îndemînă principalele scrieri ale acestui plastician — la care se adaugă acum două scurte texte inedite — al cărui program teoretic ține de ceea ce s-ar numi « ecologia estetică ». Modelul foarte detaliat propus de Schöffer are în vedere confortul psihic al consumatorului urban; pledoaria lui se îndreaptă spre încîntarea psihică pe care fenomenul de artă o poate procura. « De ce să nu ne clădim orașe de artă? De ce n-am favoriza încîntarea psihică a omului în loc de a exacerba violența sau resemnarea, în loc de a încuraja dezvoltarea mediocrității — practicînd o urbanizare sălbatică și inestetică? De ce să nu înscriem pregătirea artistică în elaborarea oricărui program urban în mod firesc și inevitabil? » întreabă Schöffer, ale cărui propuneri dintre cele mai concrete, mergînd pînă la analiza costurilor turnului-lumină cibernetic de 301 m înălțime și 59 m lățime medie — veritabil « dispecerat » al întregului oraș — au permanent în vedere faptul că « nu cu soluții ale trecutului se rezolvă problemele viitorului ».

nicolas schöffer

turnul solar

Ansamblul cercetărilor mele de 25 de ani privind turnurile-lumină a fost premonitoriu.

În adevăr, edificarea acestor foarte înalte structuri dotate la vîrful lor cu oglinzi mobile captînd lumina solară în timpul zilei într-un scop pur estetic se justifică astăzi și realitatea artistică se transformă deodată în realitate socială, energetică și tehnologică.

Se constată că, la înălțimi mari, intensitatea însoririi mărește eficacitatea colectorilor solari care trebuie să fie programați în ce privește mișcarea și orientarea lor în raport cu mișcarea soarelui.

Prin urmare, aceste turnuri solare cibernetice se impun acum cînd apar probleme energetice acute și se descoperă bogățiile ce le oferă soarele în acest domeniu.

Pe de altă parte, în 1958 am început alte cercetări de structuri pe care le-am denumit « soare » și care sînt oglinzi colectoare și emițătoare special modelate ce diversifică și îmbogățesc lumina primită într-un scop pur estetic.

Așadar ne aflăm aici în fața unui simbol prin excelență, simbol contemporan pregătit și dezvoltat de 21 de ani prin înfăptuiri neîncetate care continuă și acum.

În turnurile mele solare, sintetizez rezultatele acestor două categorii de cercetări, atingînd astfel simultan mai multe scopuri și, înainte de orice, un scop estetic și plastic.

Un turn solar este o sculptură monumentală verticală, un semnal arhitectural indispensabil pentru a îmbogăți un spațiu urban de mare amploare.

Această sculptură este constituită de un catarg de mare înălțime, ale cărui hobane sînt asigurate de bare de sprijin formate din tuburi, din cabluri — sau din amîndouă în același timp — larg evazate și separate vizual de structura centrală astfel ca să n-o împovăreze și să-i confere o adevărată autonomie plastică, consolidînd-o totodată și asigurîndu-i statica necesară.

În zona inferioară a catargului — cam la două treimi din înălțime — sînt grefate opt sculpturi-sori din care jumătate mari — avînd o lentă rotire helicoidală, fiecare comportînd un mini-soare învîrtindu-se pe centrul său dotat cu un ecran translucid difuzînd, condensînd emisiile luminoase și conferindu-le o strălucire sporită.

Programarea luminoasă a acestor sori este asigurată de proiectoare integrate interne și externe care se aprind succesiv pe măsură ce luminozitatea diurnă scade. Aceste proiectoare colorate divers fac să apară variațiile luminoase ale soarelui, de la răsăritul la apusul său. Desigur, pentru noaptea. În timp ce ziua, firește, soarele este acel minunat și puternic proiector care furnizează lumina — cu ajutorul, dacă-i necesar uneori, a cîtorva proiectoare.

Trei platforme sînt grefate la diferite înălțimi pe cele două treimi inferioare ale catargului, ce oferă spații organizate în atenția vizitatorilor și pentru alte utilizări tehnice și științifice.

În vîrful acestei părți a catargului se află instalat un mare colector, cu o centrală îngăduind să recupereze energia necesară funcționării cîtorva motoare pentru luminat și încălzit, asigurînd turnului o autonomie energetică.

A treia treime a turnului va fi constituită de o antenă de radioteleviziune și de unde herțiene.

În vîrful acestei antene vor fi agățate benzi flotante foarte lungi, ce pot fi ușor umflate și manipulate de vînt, introducînd o programare naturală în programul de bază. Noaptea, fascicolele verticale ale proiectoarelor vor da mișcării lor un ecleraj sublinind estetica acestui balet aerian spectacular în contrapunct cu celălalt spectacol — al soarelui.

Simbol al timpului nostru, un turn solar este de asemenea simbol al tuturor vremurilor, căci soarele a fost primul Dumnezeu al oamenilor și pentru motive temeinice: universul s-a născut pornind de la lumină; odată universul format și ivindu-se pămîntul, soarele și fotosinteza au stîrnit viața, menținînd-o și fixîndu-i condiția imperativă. Fără lumină nu există viață și, firește, nici viziune înăuntrul chiar a acestei vieți.

Un asemenea monument este total reprezentativ pentru aceste două funcții: VIAȚA și VIZIUNEA.

Și energia este legată de lumină, după cum omul este legat de energie, ceea ce constatăm în fiecare zi cu din ce în ce mai multă acuitate.

Asemenea relație este intens evocată de turnul solar care provoacă în același timp reflexia și luarea în cunoștință a acestei probleme fundamentale a cărei înțelegere de către cea mai mare parte posibilă a societății apare tot mai mult ca imperativă.

Funcționarea sa branșată pe mediul lui înconjurător și repercusiunea acestuia asupra ultimului corespunde legilor de homeostazie traduse de cibernetică. Aceasta este o apropriere sensibilă, direct perceptibilă a cunoașterii propriilor noastre structuri.

Ca operă de artă, turnul solar este simbolul transcendenței, adică a constantului efort al omului de a se depăși grație creativității lui și datorită inepuizabilei sale imaginații, într-o permanentă transfigurație premonitorie modelînd, în cursul înaintării, destinul său autentic.

sori

SORII sînt mari sculpturi condensatoare de lumină naturală și artificială. Forma este circulară, suprafața lor concavă interioară este acoperită de plăci scînteietoare de oțel inoxidabil lucios, deasupra cărora sînt suprapuse benzi alcătuite din linii curbe (din același material) sau din plăci de oglinzi pe tije oscilante.

Aceste diferite elemente sînt alcătuite astfel încît razele luminoase trimise asupra ansamblului parcurg drumuri complexe de reflexie și retroreflexie în interiorul cavității provocînd o estetică și intensă concentrare luminoasă. Totul se modifică permanent datorită unei mișcări de rotație a ansamblului discului solar. Mișcarea este helicoidală din cauza axei de antrenare, aceasta fiind ușor oblică.

În mijlocul Soarelui se află un alt mic soare nucleu autonom avînd propria sa mișcare de rotație helicoidală în sens invers, la fel ca un disc ecran translucid agățat pe prelungirea axei centrale. Acest disc translucid primește proiecțiile mobile ale ansamblului cu o foarte puternică luminozitate, accentuînd astfel intensitatea nucleului.

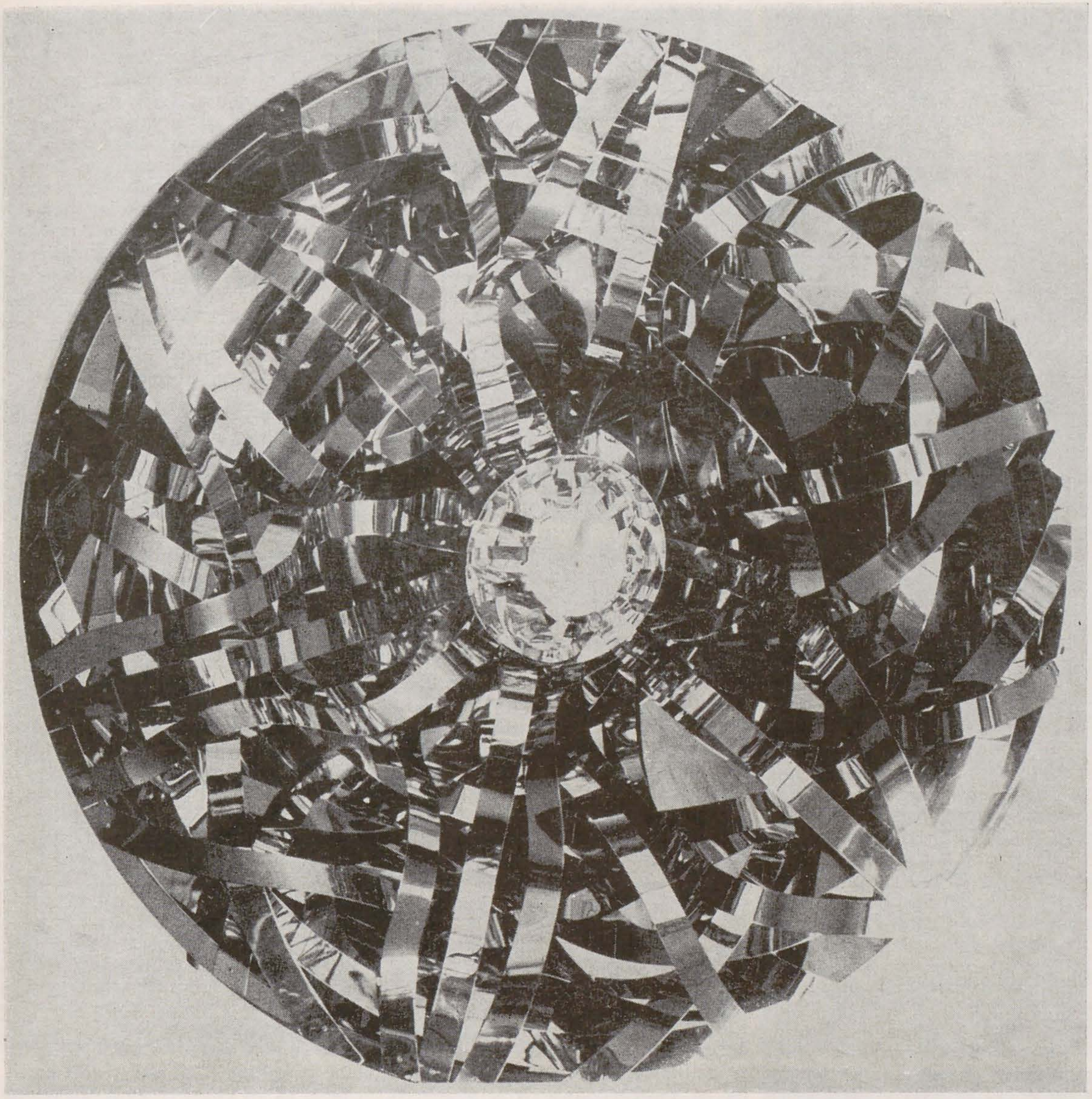
Acești Sori sînt destinați unor spații urbane unde ei primesc și redifuzează ziua lumina soarelui, iar cînd plafonul norilor este coborît și noaptea preiau ștafeta chiar a soarelui. Conform programărilor unui ansamblu de proiectare, culoarea acestor Sori se modifică, se metamorfozează de la răsăritul pînă la apusul soarelui adevărat și chiar mai tîrziu, dînd noaptea un spectacol fabulos.

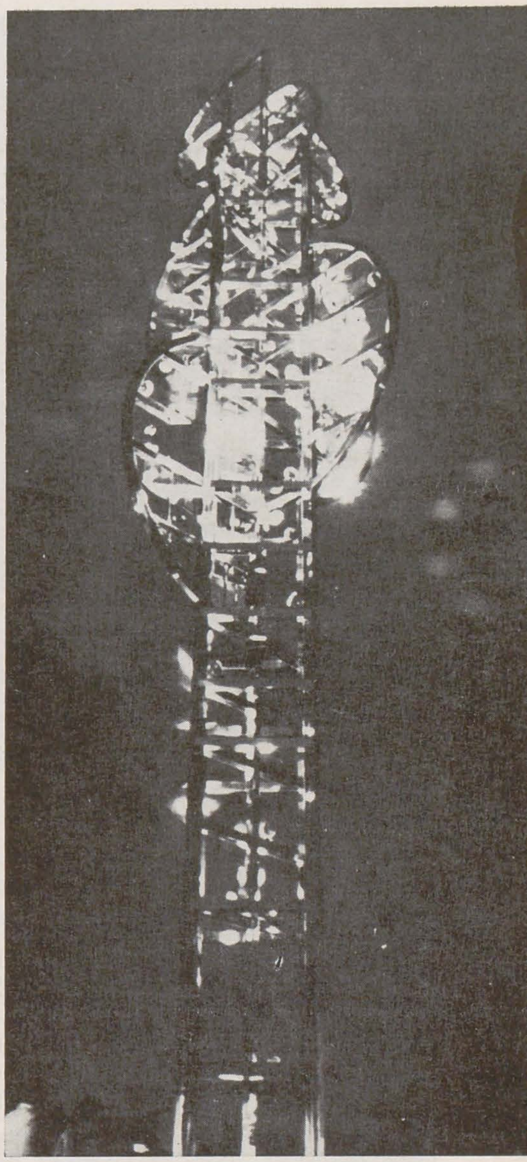
De asemenea se poate programa o mișcare telescopică a Soarelui, ce ar putea astfel să se ridice, să urce, să coboare și să dispară.

Sorii vor putea să fie fixați izolat sau mai mulți pe infrastructuri-suporturi special concepute care vor îngădui — în același timp — funcționarea lor și le vor da o complementaritate arhitecturală și structurală ce le va accentua impactul.

În românește de
ALEXANDRU BACIU

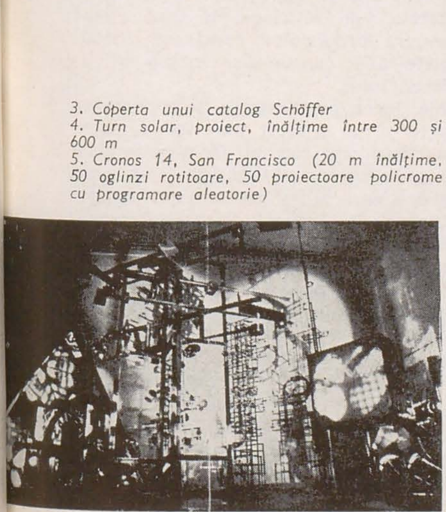
https://biblioteca-digitala.ro

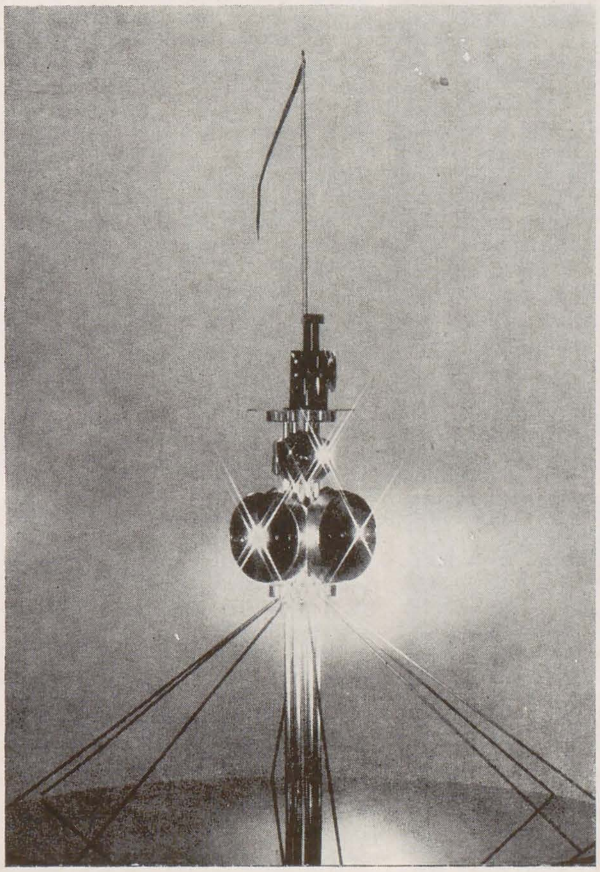


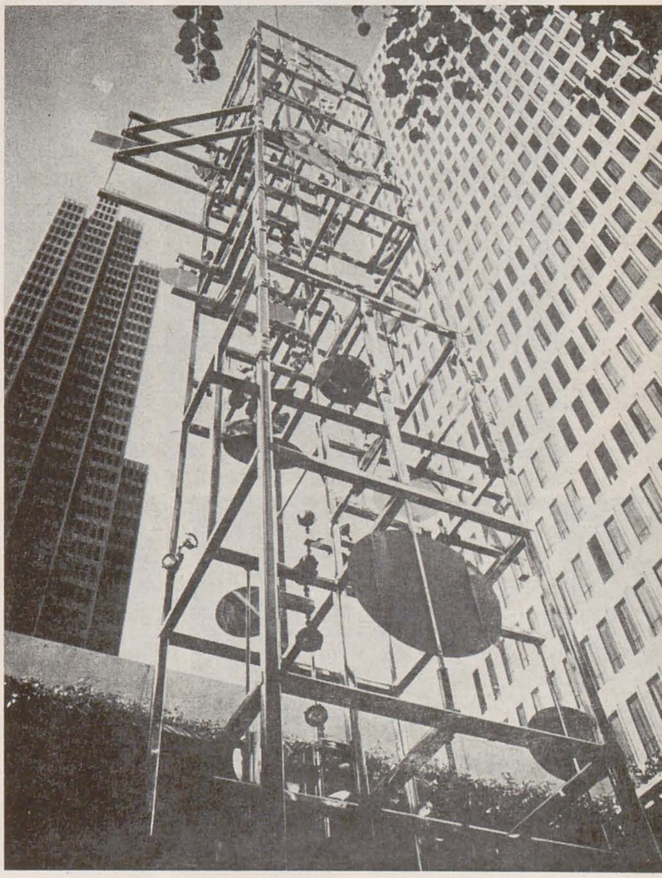


1. Soare 1981
2. Cronos 15 (20 m înălțime, 55 oglinzi rotitoare, 55 proiectoare policrome cu programare aleatorie)

3. Coperta unui catalog Schöffer
4. Turn solar, proiect, înălțime între 300 și 600 m
5. Cronos 14, San Francisco (20 m înălțime, 50 oglinzi rotitoare, 50 proiectoare policrome cu programare aleatorie)







https://biblioteca-digitala.ro

DESIGN '81 ICOGRADA ICSID IFI HELSINKI 1–8.8.1981

constantin marinescu

«Design integration», an event that will not be repeated. Don't miss it! «Integrarea designului. Un eveniment care nu se va mai repeta. A nu fi omis (ocolit).». Am citat din titlul unui imprimat cu caracter informativ care a circulat înaintea începerii lucrărilor congresului. Am participat la congres și pot afirma cu certitudine (și argumente) că într-adevăr evenimentul merita «a nu fi omis». S-a întîmplat la Helsinki și a fost pentru prima oară o întîlnire comună la nivel de congres internațional a trei mari foruri: ICOGRADA (Consiliul internațional de design grafic), ICSID (Consiliul internațional al societăților de industrial design) și IFI (Federația internațională a designerilor de interior).

Dialoguri de lucru au existat între cele trei organisme internaționale pentru stabilirea unor criterii comune de preocupări, schimb de informații și experiență, discuții pe viu, prinzînd de astă dată viață în rîndurile celor aproape 2000 de participanți (profesioniști și studenți) ospitalier primiți, într-o elevată atmosferă culturală finlandeză. Palatul Finlandia din Helsinki a fost spațiul de întîlnire și de lucru în care, timp de opt zile, s-au desfășurat adunările generale (1–2 august) ale organismelor participante și sesiunile de comunicări (3–8 august). Integrarea designului a fost tema generală a congresului care a fost dezbătută de designerii industriali, grafiști și de interior, temă defalcată în trei segmente: Design și producție, Integrarea culturală și Design azi și mîine. Comunicările făcute (cca 60) au condus la ideea unei recunoașteri de către designerii profesioniști a unității designului ca un principiu invariabil în balanța valorilor estetice, culturale și utilitare, iar dacă se vorbește de unitatea designului, de integrarea lui, atunci un exemplu concret și remarcabil l-am putut vedea în țările nordice. Nici o altă regiune în lumea creației industriale nu a demonstrat atît de convingător unitatea designului, iar legat de aceasta nu mi se pare întîmplător faptul că una din organizațiile naționale finlandeze, Ornamo (Asociația finlandeză a designerilor) — care împreună cu Sio (IFI) și Gng (ICOGRADA) s-au ocupat ca gazde împreună cu Icograda, ICSID, Ifi, de organizarea congresului Design '81 — a împlinit în acest an 70 de ani de existență. Aproape 80 de ministere, instituții culturale, municipalități, galerii de artă, firme, etc. au contribuit (chiar cu donații) la suportul financiar al acestei acțiuni de mare amploare.

Tema generală a congresului a avut mai multe nivele de abordare, cum ar fi cel social, profesional, trecute prin prisma influențelor fundalului cultural. Designul ca profesiune a fost abordat la nivelul profesionist general și profesionist specializat. Subiectele de discuție privind rolul și poziția designerului în anii '80 nu au fost deloc străine de problematica energiei, tehnologiei, comunicării, utilizării și a umanismului designului. Puncte de vedere profesionale au vizat designul mediului înconjurător, designul industrial, arhitectura de interior, designul de mobilier, al modei și al textilelor, precum și designul comunicațiilor vizuale (graphic designul). Propunerile, demonstrațiile și dialogurile au fost însoțite de imagini elocvente (diapozitive, filme) proiectate în sala de conferințe și în holurile Palatului Finlandia, în care funcționau și fotoexpoziții ale diferitelor școli și organizații profesionale de design. Expozițiile deschise în perioada congresului, în număr de peste 30, au oglindit preocupări și realizări diverse din domeniul culturii estetico-funcționale finlandeze și internaționale. Demnitari ai vieții politice, sociale și culturale au vernisat expozițiile extrem de generoase în cantitate de informații, organizate logic, conținînd aspecte legate de educație, învățămînt, istoria designului, cultura obiectului, grafică publicitară, structura formei, mediul ambiant, design de produs etc.

Urho K. Kekkonen, președintele Finlandei, a deschis expoziția de design în sticlă a renumitului artist finlandez, academician Tapio Wirkkala. Numeroase țări socialiste au fost prezente atît la congres cu comunicări privind realizările proprii sau ridicînd probleme de interes pentru lumea designului mondial, cît și cu expoziții. Activitățile profesionale au fost secondate de un program cultural de o înaltă ținută, materializat în seri destinate audiției orchestrei de cameră Espoo, dirijată de Paavo Pohjola, cu Nordgren, Sibelius, Wess-Man și Ceaikovski, a formației de jazz dirijată de Pantti Hietann (improvizații) și Heikki Sarmanto cu ansamblul său de jazz. O mare serbare în aer liber la Seurasaari le-a facilitat tuturor participanților la congres un contact direct cu peisajul tipic finlandez din preajma Helsinkiului, cu locuința tradițională, costumul popular, vechile meșteșuguri, dansul și muzica, totul în atmosfera plină de mireasma ierbii proaspăt cosite, a cîrnaților la proțap sub jar de rășinoase și în prezența auriului transparent al berii.

O impresionantă prezentare de modă, o profesională demonstrație de cultura îmbrăcămintei a avut loc la palatul Finlandia sub titlul «4 sezoane de modă finlandeză». Muzica (compusă de un designer finlandez), arta mișcării și costumul s-au împletit fericit timp de 2 ore, pledînd pentru estetica civilizației. Toate modelele prezentate existau deja la «purtător» sau în magazinele ce nu se prea deosebesc de sălile de expoziție. Numeroase expoziții cu vînzare a produselor bine designate au funcționat în galeriile și magazinele capitalei finlandeze, prezentînd activitatea firmelor de design și a producătorilor. Au fost organizate excursii de documentare în care au putut fi văzute, de la curiozitățile turistice, la ateliere, muzee, case de creație, întreprinderi producătoare, pînă la remarcabila casă muzeu a compozitorului Jan Sibelius și casa atelier a renumiților arhitecți Eliel Saarinen, Armas Lindgren, Herman Gesellius, construită în 1902 la 30 de km est de Helsinki într-un superb cadru natural, nelipsit bineînțeles de stîncă, pădure, lac.

Tururile industriale au vizat orașele Iittala, cu Muzeul sticlei (Ruhamaki), cea mai mare fabrică de sticlărie menajeră din Scandinavia, orașul Nuutaarvi cu atelierele de ceramică Arabia și atelierele de sticlărie Nuutajarvi, amîndouă fabricante de obiecte utilitare și obiecte de artă unicat, orașul Tampere, cu industria prelucrării metalelor, a materialelor plastice, electronicii, fabrica de tricotaje Finnwear și de încălțăminte Aalthonen, orașul Lahti cu o fabrică de mobilă și una de vestimentație.

Închiderea lucrărilor congresului a reprezentat momentul pe care l-am așteptat de fapt încă de la coborîrea de pe puntea feribotului Silia Line, pentru că, pe lîngă comunicările făcute în legătură cu desemnarea prin vot a noilor conduceri ale organismelor internaționale și a locurilor unde vor avea loc următoarele congrese (separate), a fost anunțat un prestigios succes al designului românesc. Cadrul festiv, care a marcat momentul solemn al anunțării și înmînării premiilor la concursurile internaționale de design pe anul 1980, a făcut ca inimile celor trei designeri români prezenți în sală să bată mai tare ca oricînd. . . (Ghilduș Alexandru — Întreprinderea optică română, Marinescu Constantin — Centrala industrială pielărie, cauciuc, încălțăminte și Vișan Radu — Automatica).

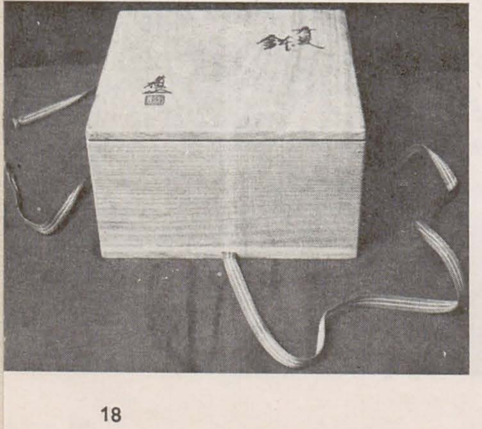
Era firesc, rezultatele școlii românești de design erau aplaudate la «scenă deschisă» și se materializau în «Marele premiu» acordat de către juriul ICSID și Kyoto Community Bank (Japonia) pe 1980–1981 unei echipe formată din trei designeri români, Mihai Nazarie, Dan Velescu și Radu Vișan, care la tema concursului «Design pentru comunități» (ce se baza pe comunicații interumane) au răspuns cu proiectul «Jocul, alt mijloc de comunicare».

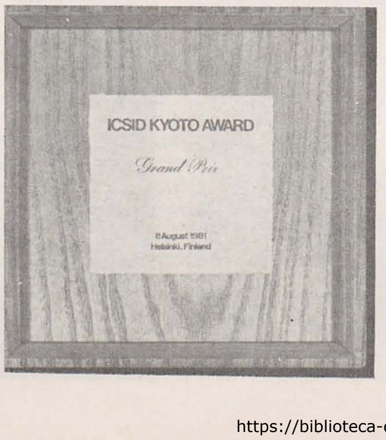
Au mai fost acordate pentru alte comunicări patru mențiuni. Premiul doi și trei nu a fost acordat.

Cei trei designeri, după analiza aprofundată a posibilităților de comunicare, s-au oprit la ideea jocului, iar pornind de la premisa că jocul este un fenomen de cultură ce reflectă societatea care îl inventează și-l practică, au realizat un studiu asupra relației om-joc, ca formă de comunicare. Ținînd cont de faptul că România nu este membră la nici unul din cele trei organisme profesionale internaționale (în ciuda faptului că are — după cum se vede — specialiști foarte bine pregătiți) și că este prima participare la un congres de o asemenea anvergură, valoarea premiului devine cu mult mai mare!

Astfel începe să devină din ce în ce mai cunoscută intervenția designerilor noștri, care încep să reprezinte deja școala românească de design. Pentru o prezență mai pregnantă și susținută a designului românesc în lume, care este de dorit să intre într-un circuit mondial al valorilor, devine din ce în ce mai oportună afilierea Uniunii artiștilor plastici din R. S. România, care are o secție de design, la organisme internaționale profesionale (cum ar fi ICSID-ul), afiliere ce ne-ar facilita un schimb direct de experiență, opinii, informații și expoziții. Astfel rezultatele s-ar răsfrînge în mod direct asupra produselor românești, destinate atît consumului intern cît și exportului.

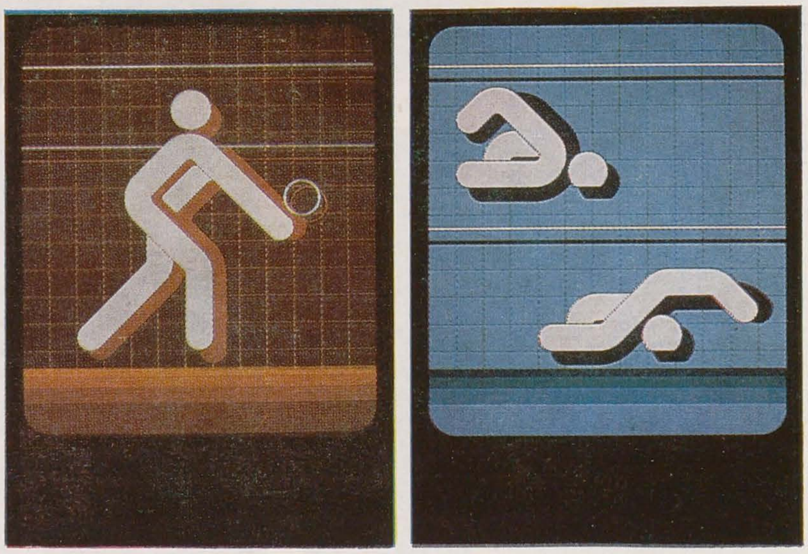
Ne dorim posibilitatea de a participa activ și noi la acest mare forum internațional, așa cum au făcut-o, în luna august, mexicani și bulgari, nigerieni și polonezi, cehi și portoricani, englezi, tanzanieni, indieni, sovietici, australieni, maghiari, americani, japonezi și multe alte națiuni prezente, care s-au întîlnit întru schimbarea opiniilor, experienței, pentru o mai bună colaborare în folosul umanității, sub steagul alb al designului.

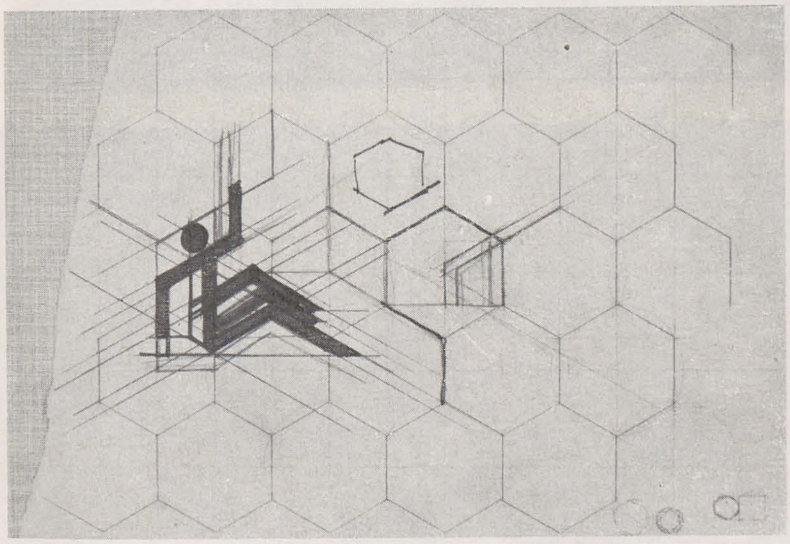


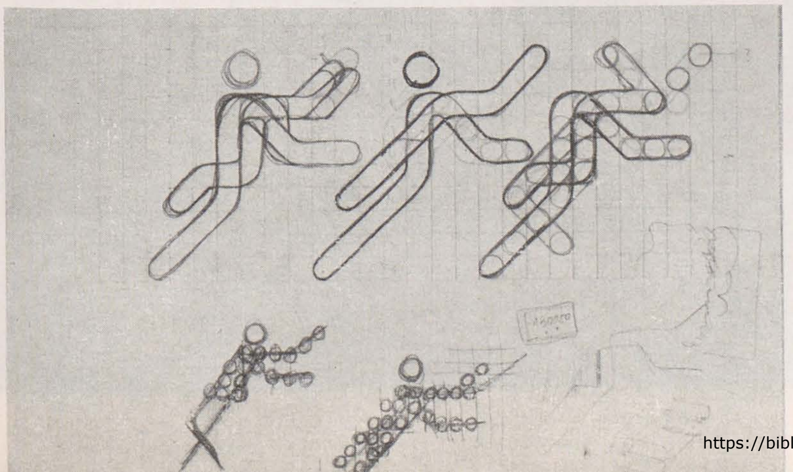


1–3: Diploma și premiul acordat designerilor români

https://biblioteca-digitala.ro







Schițele de ALEXANDRU DAN IONESCU

Materialele publicitare ale Universiadei '81 — seria de afișe-calendar ale celor 10 probe incluse în programul jocurilor și două afișe « generale » (cel cu emblema « reformulată » a Universiadei este tipărit pe coperta I-a), realizate de « echipa » Alexandru Dan Ionescu—Radu Leu, pot fi considerate o secțiune din ceea ce se numește *stil publicitar coordonat*. (Spunem secțiune fiindcă, de la început, au existat zone « neacoperite » — publicitatea prin televiziune, presă scrisă, materiale sportive, insigne etc. — în cererea adresată celor doi grafiști). Ca exemple complete dintre cele mai cunoscute sînt codurile programelor vizuale pentru jocurile olimpice de la Tokyo și Sapporo, dar și cele ale expozițiilor de la Osaka și din Okinawa, toate concepute de Masaru Katzumie, iar cel mai recent este codul programului vizual pentru viitoarea olimpiadă realizat de Julien van der Wal — cf. Meridiane în acest număr). Fără îndoială că în această serie de afișe tipărite în bune condiții la « Publiturism » primează ceea ce se numește mesajul semantic (denotativ, obiectivabil, traductibil), în care interesează mai curînd accesul curent la informațiile grafice specifice zonei decît coeficientul personal, mesajul subiectiv.

https://biblioteca-digitala.ro

secolul de aur al gravurii anverseze

codruța cruceanu

În pragul veacului al XVII-lea, Carel van Mander caracteriza global orașul de pe malurile Scheldt-ei: « Așa cum înainte vreme, Florența, în Italia, era îndeobște o mamă a artiștilor, așa pare să fie, în Țările de Jos, urbea* Antwerpen, și așa a și produs această faimoasă urbe diferiți artiști, care au exercitat fel de fel de ramuri ale artelor ».

Cu un veac înainte, pe la 1500, Anvers-ul se trezise după o lungă perioadă de somnolență. Transferarea activității comerciale de la Bruges la Anvers, datorată închiderii accesului la mare a primului, dezvoltarea unei producții manufacturiere proprii de lînă și pînzeturi de in, au făcut din Anvers metropola internațională a vestului. Datorită înfloritorului comerț pe mare, el atrage pe marii deținători de capital, autohtoni, germani, spanioli, portughezi, englezi, italieni, populația sa crescînd în aproximativ două decenii de la 40.000 la 100.000 locuitori. Această întîietate și-o va păstra pînă în 1585, cînd se produce ruptura dintre provinciile nordice (independente, calvine) și cele sudice (spaniole, catolice).

Dar răstimpul de 100 de ani ce marchează întîietatea Florenței impune și alte nuanțări. Italia, centrele sale artistice, vor furniza întotdeauna modele cercetate de artiștii nordici. Arhitecți, sculptori, ceramiști, sticlari și orfevri se alătură între 1550—1650 pictorilor, în promovarea pe căi proprii a unora dintre cuceririle Renașterii și apoi barocului italian. Căci în timp ce pe plan economic, datorită războiului cu Spania, Anvers-ul cunoaște o puternică recesiune pe care nu o va mai putea depăși, pe plan artistic poziția de frunte se consolidează, pregătindu-se terenul afirmării lui Rubens. Numărul practicanților diferitelor genuri este impresionant, registrele breslei Sf. Luca numărînd între 1500—1650 circa 1500 de maeștri. Numai într-o ambianță atît de efervescentă, în care arta trebuia să răspundă cererii unor piețe diferite, se poate înțelege persistența unei puternice tradiții populare, reprezentată de urmașii lui Bosch, alături de accentele romantiste introduse în pictură de către Frans Floris. Numai într-o asemenea ambianță se poate înțelege înflorirea stilului decorativ « grotesc » numit și stilul « floris » atribuit pe rînd sculptorului Cornelis Floris și gravorului Cornelis Bos. Prin genul practicat de acesta din urmă sîntem confruntați direct, pe la 1540, cu problema modalitățilot de familiarizare cu fenomenele artistice paralele. Dacă exemplare ale gravurii în lemn circulaseră cu mult înainte, primele gravuri în metal, datînd de pe la 1440—1450, anunță dezvoltarea ulterioară a acestei tehnici devenită și ea, nu o singură dată, armă ideologică. Fie ea în acvaforte sau cu dălțița, gravura în metal se impune în primul rînd cunoscătorilor prin calitățile sale plastice. Rafinamentul efectelor de ecleraj obținute prin folosirea hașurilor de diverse dimensiuni, plasate la intervale și în sensuri dierite, exploatarea maximă a albului hîrtiei concurează cu deosebit succes gravurile în lemn, ajungînd să le înlăture în întregime. Iau naștere și se dezvoltă la Anvers, pe un teren foarte prielnic, firme de gravură de mare anvergură cum ar fi aceea a lui Hieronymus Cock « În cele patru vînturi » cu care va colabora Brueghel cel Bătrîn, « Busola de aur » al cărei patron, Christoffel Plantin, va fi urmat la conducerea ei de către Jean Moretus, « La Crinul alb » a familiei Gallé. Anvergura pieței de desfacere este relevată de extinderea exportului de gravură pînă în America. Pe lîngă artiștii ce-și transpun propriile desene și pe cele ale altora, pe lîngă pictorii ce își încearcă mîna în noul domeniu apar numeroși meșteșugari, specializați, artizani de mare virtuozitate din familia orfevrilor ai căror urmași sînt, de altfel, pe un alt plan.

Rămînînd pe tot parcursul existenței sale strîns legată de desen, gravura acționează paralel și în completarea acestuia. Considerînd laolaltă cele mai de seamă exemple ale celor două genuri, calitatea observației și consecvența practicării ei sînt de la început evidente. Fie că este vorba despre desene pregătitoare ale unor mai largi compoziții, studii după model (cazul lui Rubens) sau după natură (Bril, Momper), fie că desenele gata inversate pentru gravură stau în atenția noastră (« Golgota » lui Jan Stradanus), ele ilustrează atît asimilarea și elaborarea unor noi modele, a unui vocabular, a unei morfologii venite cel mai adesea din sud, cît și varietatea căilor de rezolvare compozițională și a temelor abordate. Între acestea portretul, marca distinctivă a ajungerii la o deplină conștiință de sine, este poate primul semn al abordării renascentiste a persoanei umane în Țările de Jos. Liniei promovate de un Van Eyck sau Memling îi vom afla urmași — e drept, nu rareori disimulați sub haina formelor sau formulelor italienizante — printre promotorii flamanzi ai geniului, în veacul al XVI-lea și al XVII-lea. O primă treaptă a unui drum demn de urmărit ar putea-o constitui xilogravurile, uneori colorate cu șablonul, ale lui Hans Liefrinck (1518—1578, el însuși editor de gravuri), în care funcția reprezentativă a portretului respectiv se remarcă datorită atributelor exterioare: atitudine, vestimentație. Prin intermediul « Portretului lui Filip del Frumos, suveranul Țărilor de Jos » de Pieter Baltens sau ale celor semnate de A. de Bruyn, se ajunge, în veacul al XVII-lea, la portrete ca cel al arhiducelui Albert și cel al soției sale, realizate de Jan Muller, sau al lui Filip al IV-lea, regele Spaniei, de Paul Pontius, gravuri cu dălțița după desene ale lui Rubens. Ele îmbină uneori trăsăturile portretului de aparat cu trăsăturile celui caracterologic. Se portretizează atît funcția sau poziția personajului (remarcabil fiind interesul pentru redarea calită-

* Expoziția « Desene și gravuri flamande din secolul de aur al orașului Anvers », avînd la bază lucrări din colecția cabinetului de stampe al orașului Anvers, a fost deschisă la Muzeul de artă al R. S. *România*.

ților tactile ale materialelor cît și persoana. Desenatorul are grijă să marcheze fuziunea intimă între persoană și funcție realizată la acest nivel. Calități tehnice cu totul diferite au portretele de pictori gravate sau desenate de Anton van Dyck pentru a sa « Iconografie ». Notația directă pe plăcuța supusă apoi intervenției acidului relevă posibilitățile și mai apropiate de cele ale desenului ale « apei tari ». Spontaneitatea scriiturii, surprinderea imediată a tipicului prin atitudinea modelului, depășind starea de poză, deosebesc portretele lui de cele ale contemporanilor săi, făcîndu-le imediat recognoscibile, chiar atunci cînd intervenția dălției unor fini meșteșugari poate fi simțită. Corecturile lor țin, însă, de îmbunătățirea sub raport tehnic, și nu de concepția propriu zisă. În acest sens, învățînd poate din lecția lui Tițian, primul dintre pictori care a supervizat producția lucrărilor realizate după desenele sale, Rubens a fost cel care, în Țările de Jos, introduce, la începutul secolului al XVII-lea, practica urmăririi atente a diferitelor stadii ale gravurilor. Asigurînd desenele unei producții ce se bucura de privilegiul regal, Rubens se simte deplin responsabil pentru calitatea transpunerii acestora. El cere colaboratorilor săi depășirea condiției de meșteșugari. Obligîndu-i să-și adapteze stilul propriului său mod de redare a unui ecleraj dinamic, cu funcții bine stabilite în sublinierea anatomiilor, a mișcării sau a spațiului, Rubens impune o nouă concepție asupra ritmurilor posibile ale liniilor, pe de o parte, iar pe de altă parte, o nouă concepție asupra rolului însuși al gravurii. Din ilustrație, cum fusese considerată la început, din adjuvant al textului scris, gravura devenise treptat, treptat, o modalitate, fie de interpretare a unor picturi — aflată sub directa incidență a corectitudinii și măiestriei respectivului artist — fie de reproducere pur și simplu. Ea împlinește, la acest nivel, un dublu deziderat: de popularizare, de răspîndire a unor imagini cu conținut social, ideologic, precum în proverbe ca Alchimistul, Elck după desene ale lui Bruegel, și de formare a unui curent de opinie în materie de educație estetică, gravurile devenind obiect de colecție. Paralel activității susținute în veacul al XVI-lea de mari editori de gravuri, activitatea depusă de Rubens și purtîndu-i girul are darul de a statuta caracterul de operă de artă independentă al gravurii. Problema meșteșugului ce atinge trepte de nebănuit este rezolvată în același sens de marile familii de gravori, alcătuind la acea epocă adevărate dinastii: Sadeler, frații Wiericx, Crispijn van de Passe I și II. Dar problema esențială pe care o pusese și o rezolvase, de o manieră genială, Rubens, era alta. Desene pentru gravură produseseră și Pieter Bruegel cel Bătrîn, Frans Floris și Martin de Vos — unul dintre cei mai prolifici, dar și mai eclectici autori, a cărui eleganță a grafiei și acuratețe compozițională îi cuceriseră un ascendent greu de egalat. (O diferențiere se impune. La Bruegel, independența reciprocă a motivelor principal și secundar nu alterează unitatea întregului, ci se subordonează ei. Prin fuziune, ele creează imaginea unei lumi grea de sens. La M. de Vos, dimpotrivă, unitatea ansamblului rămîne ancorată la nivelul perfecțiunii formale, lipsită de răsfrîngerea unei unități interioare. Peisajul, care părea tema principală a gravurilor « Milites Requiescentes », « Insidiosus auceps » și a cărui măsură era dată tocmai de episodul exilat într-un colț, constituie pentru Vos, în ciuda redușelor spații acordate, un exercițiu de virtuozitate, ca în « Adam și Eva ». Diferența de viziune devine evidentă. Dacă în cazul lui Bruegel el rămîne autorul incontestabil, autoritatea modelului impunîndu-se de la sine, nu același lucru se poate afirma despre M. de Vos). Dar alături de ei, frații Gallé imprimaseră gravuri după desene proprii, executaseră plăci după desenele maeștrilor și pentru alți editori. Fără toate acestea, răspîndirea motivelor și temelor celor mai diverse, de la scene ale istoriei sacre, mitologice sau alegorice și pînă la reprezentările animaliere sau peisagistice în diferite maniere, ne-ar fi greu să ne imaginăm popularitatea în epocă a unor opere de Rafael (Pescuitul miraculos) sau Michelangelo (Judecata de apoi). Neputîndu-și permite achiziționarea unor tablouri, artiștii, publicul larg aveau totuși acces la ceea ce, în veacul al XX-lea va deveni, cu formula lui Malraux, « muzeul imaginar ». Acestui muzeu imaginar Rubens îi pusese la dispoziție nu doar ilustrații, interpretări sau reproduceri. Depășind problema originalului (răspîndit cu egală autoritate în mai multe exemplare), el demonstra cu autoritatea sa afirmația făcută de Paul Valéry, trei secole mai tîrziu: « A ști nu este nicicînd decît o treaptă. O treaptă pentru a fi ». Întreaga expoziție pare a fi fost o pledoarie în vederea instaurării acestui adevăr.

---

1. *JAN SADELER: Adam și Eva, gravură cu dăltița, 21,5 × 16,8 cm*
2. *MARTIN DE VOS: Europa, peniță și laviu, 29,3 × 19,5 cm*
3. *PIETER PAUL RUBENS: Hercule și leul din Nemeea, sangvină și cretă neagră, 36,3 × 49,8 cm*
4. *HYERONIMUS COCK: Sfîntul Ieronim în deșert, gravură cu dăltița, după un desen de Pieter Bruegel cel Bătrîn*
5. *SCHELTE A BOLSWERT: Peisaj cu căruță, gravură cu dăltița, 33,2 × 44,6 cm*
6. *JAN GALLÉ: Elck, gravură cu dăltița, stadiul II, 32,2 × 42,8 cm, după un desen de Pieter Bruegel cel Bătrîn*
7. *Hiëronymus Cock: Sărbătoarea sfîntului Gheorghe lîngă Anvers, acvaforte și gravură în aramă, 33,3 × 52,3 cm, după un desen de Pieter Bruegel cel Bătrîn*

https://biblioteca-digitala.ro

desenele lui mircea spătaru: periodicitatea percepută

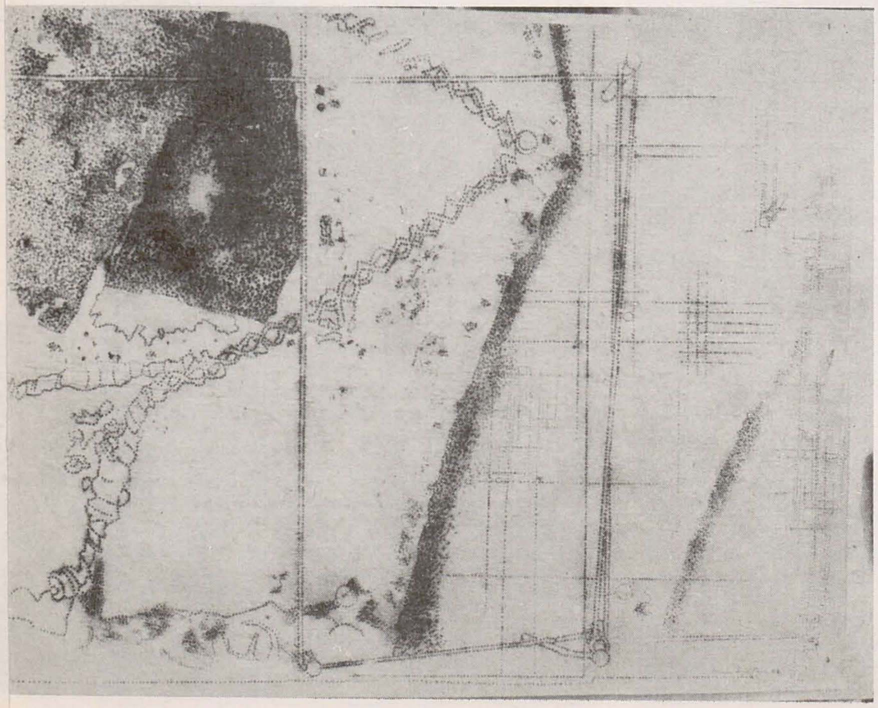
mihai drișcu

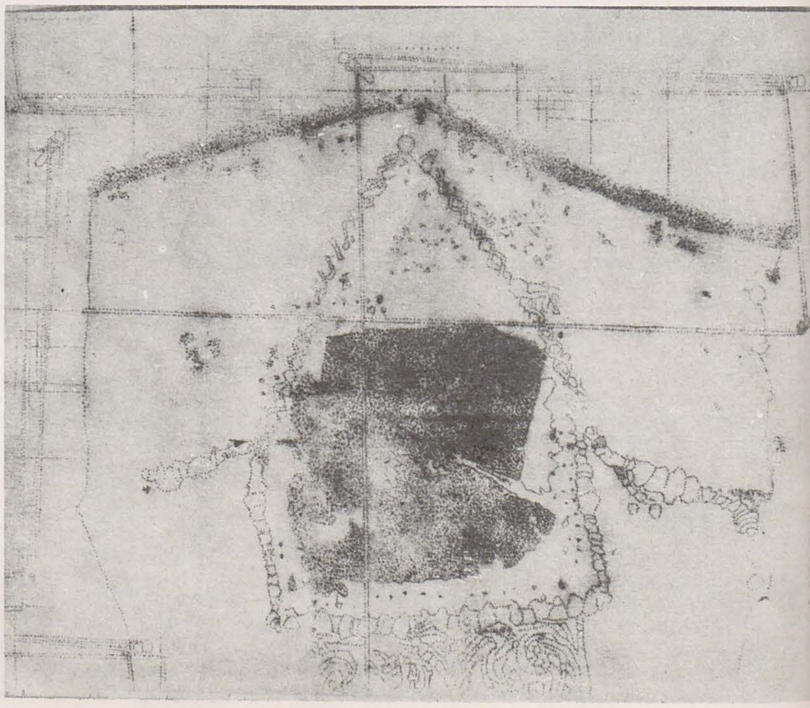
Prin seria de desene în cărbune avînd titlul generic *Facerea lumii: punctul, începutul desenului* — serie inaugurată acum treisprezece ani, niciodată integral expusă — Mircea Spătaru realizează un personal model al mecanismului creator. Prin chiar titlu, el subliniază insistent preocuparea reconstituirii pentru sine a « desenului » primar, originar, furnizînd un exemplu dintre cele destul de rare — de experimentare riguroasă în cîmpul artei, așa cum cerea Klee.

Față de mai vechea și oarecum desueta ceartă între teoreticieni — la început desenul a fost abstract (din rațiuni de agrimensură) sau concret (conform legendei despre « copierea » umbrei) — cercetarea antropologică (Leroi Gourhan) a dovedit că cele mai vechi intenționalități grafice au fost notații de *serii ritmice*.

În clarificarea obiectivelor performative — căci Mircea Spătaru este, în toată producția sa artistică, extrem de atent la stabilirea secvenței (succesiunii) de obiective și la definirea exactă a conceptului de « stăpînire » a materiei — el aliază acestui indubitabil adevăr științific asupra genezei desenului un procedeu *intropatic*, de « cunoaștere pe dinăuntru », de activitate « infiltrată », dincolo de stricta cunoaștere prin intelect. Desenul se realizează (și se parcurge într-o lectură obligatoriu intropatică) prin concentrarea asupra ritmului interior și asupra relațiilor temporale.

Concluzia lui pare să fie destul de apropiată de « intuiția clipei » bachelardiană: « Timpul nu se remarcă





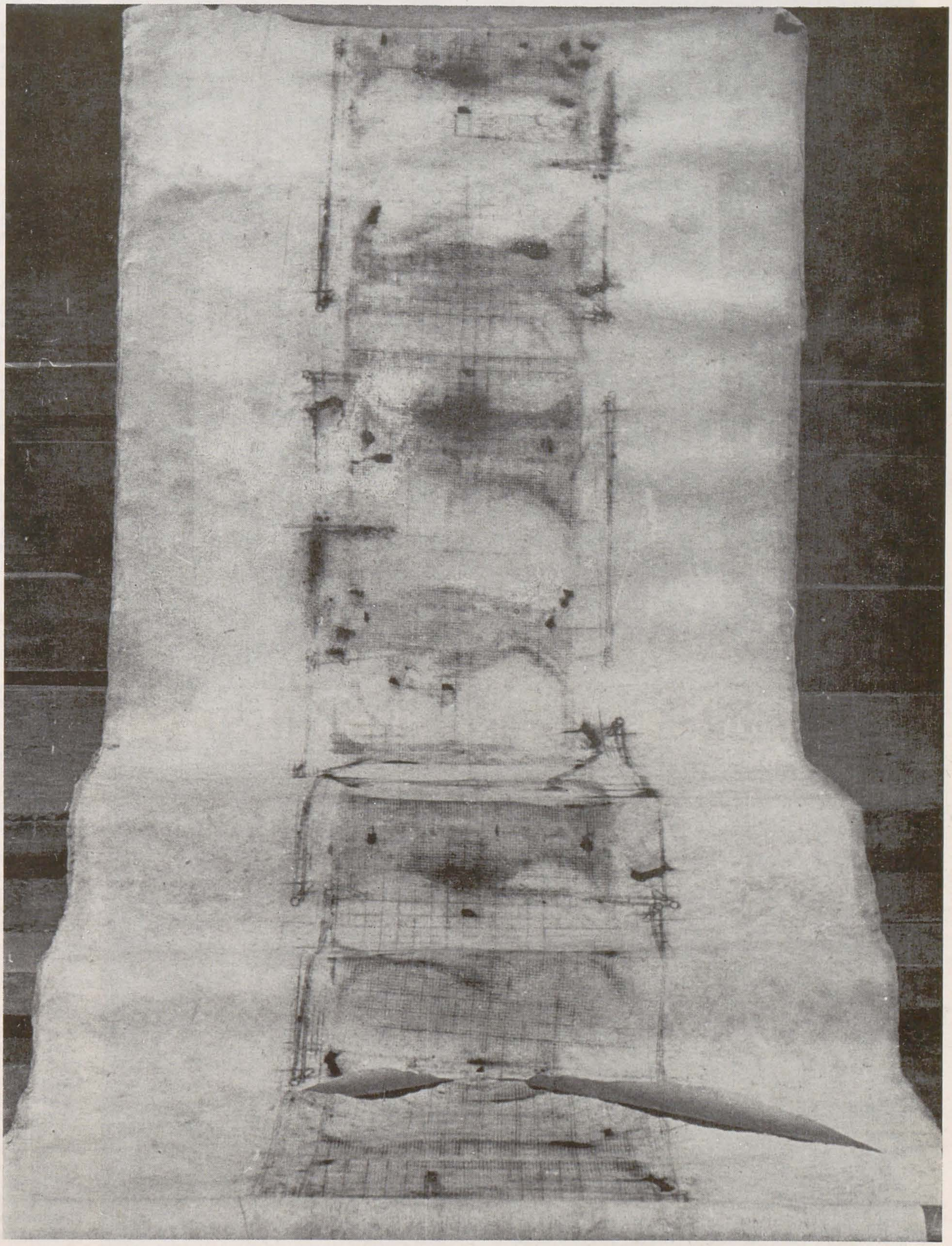
https://biblioteca-digitala.ro

decît prin clipe ; durata [. . .] nu e *simțită* (s.n.) decît prin clipe. Ea este o pulbere de clipe, mai bine spus un grup de puncte pe care un *fenomen* de perspectivă le solidarizează. . . ». Se poate spune că aceste desene — de mărime medie sau mari, precizarea este importantă — « reproduc » *pulsarea* unor progresii ritmice iar ritmul, după atît de cunoscuta definiție a lui Pius Servien « este periodicitatea percepută . . . orice fenomen perceptibil pentru simțurile noastre se detașează din ansamblul fenomenelor neregulate. . . pentru a acționa asupra simțurilor noastre. . . și, puțin cîte puțin, respirația noastră, pulsațiile noastre, ideile noastre și tristețile noastre, toate joacă în ritmul șters dar persistent, pe care credem că nu-l auzim ».

Chiar și etimologia poate fi convocată pentru a ne ajuta să înțelegem esența ritmică a desenelor lui Mircea Spătaru : rythmos provine din verbul reo = eu curg. Nu întîmplător « descifrarea » acestor desene, pe care, cu riscul poetizării, le-am putea numi « partituri pentru o muzică interioară » ne obligă la unii termeni mai frecvenți în analiza muzicii. Trebuie să amintim aici *repetiția* sistematică ce constituie, sub o formă sau alta, principiul cel mai important al structurii muzicale, *periodicitatea*, legea succesiunii și alternanței diverselor tipuri de grupe. Periodicitatea este uneori izocromă, avînd intervale de timp egale, alteori avem de a face cu « cadența inimii » cu « metronomul interior » al lui Claudel, sau periodicitatea neregulată ce urmează tonusul psiho-fiziologic, după cum amintește Matila Ghyka), ce pot lega ritmurile sonore, ritmurile afective și ritmurile fiziologice, dar și leit-motive primordiale, elementare, vibrații, țesături de fond, pichete (suite discontinui), ritmuri dinamice cu pulsația asimetrică asemănătoare creșterii organismelor etc.

Între previzibil — așteptare dictată de cadență — și imprevizibil — neașteptata modificare de registru — aceste reprezentări ale periodicităților trecute sau « în act » sînt guvernate pînă la urmă de *principiul economiei*. Cunoscuta formulare a lui Valéry « nu cunosc artă mai inteligentă decît desenul » presupune întotdeauna și știința decretului terminal.

1–5. *Din Ciclul Facerea lumii: Punctul, Începutul desenului, cărbune, 1968–1980*



dan hăulică și prestigiul criticii

La începutul lunii septembrie a avut loc la Paris a 33-a adunare generală a Asociației internaționale a criticilor de artă. La primul tur de scrutin, cu majoritate absolută, Dan Hăulică a fost ales președinte al A.I.C.A.

theodor enescu

În ultimii cinci luștri critica și cultura contemporană românească au avut privilegiul de a dobîndi în Dan Hăulică una din cele mai complexe și constructive personalități ale sale. Activitatea sa exemplară de redactor-șef al revistei *Secolul 20* a dăruit acestei culturi o revistă de mare ținută europeană: rolul pe care ea și l-a asumat, acela de a face cunoscut atît marile valori ale literaturii și artei mondiale contemporane cît și inserția universală a celor românești, a fost înțeles ca înalta dublă menire de a realiza, pentru cultura noastră, asimilarea acelor valori esențiale ale umanismului contemporan, îmbrățișat în vastitatea orizonturilor sale, și de a demonstra funciara vocație de universalitate a acestui spațiu spiritual. Fiecare volum al acestei publicații se oferă, de multă vreme, ca o carte substanțială, concepută unitar, în sensul prezenței convergente a unor semnificații majore ale creativității contemporane din toate domeniile umaniste: literatură, teatru, artă, cinematograf etc. În rigoarea criteriului antologic, atît al problemelor, cît și al textelor și imaginilor ce le ilustrează, în ținuta grafică totdeauna de o distincție și o doctă eleganță modernă, ce atrage și satisface spiritele cele mai exigente, este imposibil a nu recunoaște de fiecare dată vigilența aceleiași inteligențe profund scrutătoare, mereu avizate, a aceluiași simț al ierarhiei și cumpenei valorilor, ce constituie acea rară organizare a energiilor spirituale cu care a fost dăruită personalitatea lui Dan Hăulică. Dacă ea se află angajată ca un factor dinamic, eficient, al culturii noastre, aceasta se datorește desigur acelei majore dimensiuni etice care guvernează tot ce săvîrșește, de la scrisul său, pînă la cele mai mărunte intervenții organizatorice. Căci Dan Hăulică e un eminent slujitor al domeniului pe care și l-a ales, cel al criticii de artă, în care s-a angajat cu o riguroasă și intransigentă mentalitate științifică de istoric de artă, și e, în același timp, o conștiință socială activă, ce înțelege să pună toate capacitățile sale în asigurarea acelui ritm constructiv ce întreține năzuința continuă de bine a unei vrednice culturi. În aceste două sensuri, cu acea veghe neclintită a simțului său pentru valorile înalte ale spiritului, el nu-și cruță eforturile — și oferă un exemplu rar de îmbinare armonioasă a datoriilor față de opera sa de scriitor și a celor de ordin civic.

Cînd a hotărît să se dedice criticii de artă, dînd satisfacție unei vocații autentice, Dan Hăulică a înțeles să pășească în acest domeniu cu o vastă cultură literară: lucru fundamental, fără de care critica de artă nu-și poate realiza funcția sa culturală integratoare. Curiozitatea sa intelectuală s-a îndreptat spre toate domeniile culturii umaniste contemporane, înțelegînd că nimic nu trebuie să-i rămînă străin. În felul acesta erudiția sa de istoric al culturii se realiza diversificat și în adîncime, guvernată de o aptitudine pentru idei și în același timp de o autentică pasiune pentru modernitate, nutrită de o sinceră, activă venerație a tradiției și înțeleasă ca o datorie de fidelitate față de vremea și de locul său în lume. Înzestrat cu asemenea instrumente spirituale, Dan Hăulică oferea istoriei artei românești moderne interpretări pătrunzătoare, situînd arta noastră într-o perspectivă universală de o incontestabilă pertinență, revelînd dimensiuni majore ale spiritului creator românesc în artele plastice: sinteza sa intitulată *Peintres roumains*, eseul său asupra clasicismului specific al operei lui Brâncuși, contribuțiile sale la analiza operei unor Pallady, Paciurea sau Luchian — toate avînd la bază o cunoaștere istorică aprofundată și o meditație riguroasă a problemelor critice — vor fi de-aci înainte încorporate oricăror viitoare interpretări ale artei moderne românești. Puterea de înnoire a viziunii critice prezente aici a cucerit și pe bătrînul ctitor al acestor studii, profesorul George Oprescu, care a salutat la vreme, cu admirabilă înțelegere, virtuțile interpretative ale acestor studii.

Dar Dan Hăulică s-a ilustrat în critica noastră de artă — și acest lucru o viitoare istorie a ei îl va trata, sîntem convinși, în mod eminent — printr-o acțiune originală în făurirea limbajului critic. Natura eterogenă a celor două limbaje — cel al operei plastice și cel al criticii — a constituit, se știe, de multă vreme, una din aporiile disciplinei. Dan Hăulică, în privința comunicării dintre cele două limbaje, a ales calea cea mai dificilă, cea a pătrunderii în esența poetică specifică a operei plastice și a comunicării acesteia printr-o construcție critică și literară care să adere, pînă în cele mai subtile articulații ale structurii ei expresive și stilistice, la valorile expresive particulare ale operei. Savant compusele asociații și disociații culturale în cîteodată necesara introducere, *preparatio*, sau, în abordarea directă, încărcătura culturală și teoretică pertinentă unei opere, sînt concentrate în sinteza energică a cuvîntului, pentru ca, astfel, arcul încordat sau sinuozitatea subtilă a metaforei să comunice esența poetică a operei în toată plenitudinea ei spirituală. Convocînd toate virtuțile scrisului său — îndelung nutrite de meditarea unor vaste și vigilente lecturi — criticul nostru a urmărit, cu bună și cutezătoare știință, și cu incontestabile izbînzi, să echivaleze în cuvinte stilul atît al unei creații întregi cît și al unei opere anume. În felul acesta, opera critică — operă, prin excelență, a cuvîntului — transmite substanța intimă și specifică a operei plastice și vivifică virtuțile ochiului inteligent. (Tocmai de aceea critica nu este un tărîm al confortului mental). Scrisul critic al lui Dan Hăulică dăruiește astfel culturii noastre artistice și literare o virtute rară a interpretării ce se înscrie într-o tradiție augustă a criticii de artă, întreținută de nume rare, ca cele ale unor Fromentin, Baudelaire sau Fénéon, Focillon, Adrian Stokes sau Roberto Longhi.

Dan Hăulică mai este poate singurul nostru critic de artă care a realizat interpretări originale, ca și portrete semnificative ale marilor creatori ai artei contemporane universale: volumul său despre Calder se situează alături de cele mai bune interpretări critice străine, iar definițiile critice, portretele complexe pe care le-a consacrat unor artiști de prima mărime ce definesc spiritul contemporan — constituie o contribuție aproape fără precedent a culturii românești în această direcție. Dar dincolo de artă, interesul intelectual al lui Dan Hăulică a îmbrățișat vasta arie a culturii umaniste. Și în volumele sale *Critică și cultură* din 1967 și *Geografii spirituale* din 1973 — culegeri de studii și

https://biblioteca-digitala.ro

eseuri din mai mulți ani — el a izbutit să realizeze acel lucru rar chiar și într-o mare și veche cultură: eseul de cea mai distilată esență intelectuală — în care talentul scriitorului, secondat de capacitatea sa de proiecție filosofică și de solida sa cultură umanistă, dă o interpretare înalt semnificativă — pentru că în același timp originală — fenomenelor culturii ce au solicitat exercițiul meditației sale clarificatoare. (Eseurile, de pildă, consacrate unor arii majore ale geografiei spirituale a umanității, Parisul, Italia, Grecia — semnificativ reparcursă, ca o primordială sursă a unui program spiritual — sînt, în această privință, exemplare). Eseul lui Dan Hăulică, prin eleganța sa, prin seducția sa stilistică, se înrudește cu cele ale literaturii franceze; iar prin profunzimea acumulărilor ce se trădează în spatele lor, prin acel ton irecuzabil de angajare etică și civică — el are afinități cu cele mai solide realizări în acest gen, care sînt ale englezilor. (Să nu pierdem din vedere că acest tip de eseu Dan Hăulică l-a ilustrat nu numai în scris, ci și prin modernele mass media ale radiodifuziunii și televiziunii — și aici, ceea ce e extrem de rar — cu nescăzută substanță intelectuală). Prin realizarea acestei condiții superioare a eseului, Dan Hăulică biruia ispitele aridității comode a specializării, și interesul spiritului său viza umanitatea integrală. Ca despre un critic francez care întruchipa la sfîrșitul secolului trecut cu supremă eleganță discretă pura critică — s-ar putea afirma despre el că a refuzat mereu să se transforme în specialist, că n-a încetat de a redeveni om.

La toate acestea trebuie să se adauge o componentă fundamentală a personalității culturale a lui Dan Hăulică: eficiența incomparabilă a criticii sale de artă active. Sînt foarte puține spiritele critice (și acest lucru e valabil pentru întreaga istorie a artei noastre — și poate nu numai a noastre) cărora arta contemporană românească să datorească atît de mult, în acea zonă vitală dezvoltării sale organice, ce o constituie recunoașterea și promovarea adevăratelor valori — a acelor valori pe care se va întemeia istoria de mîine. Momente semnificative din ultimele decenii ale artei noastre nu sînt de gîndit fără intervenția iluminantă a criticii lui Dan Hăulică, cum sîntem convinși și că nu pot fi gîndite nici de acum înainte. Multe personalități de prim plan ale artei contemporane românești — deseori descoperite încă din perioada debutului — datorează criticii sale definiții complexe și revelatoare ale artei lor — așa cum și tinerele talente își află mereu aici o sursă de întărire și de clarificare a orizonturilor. Inițiativele lui Dan Hăulică în cîmpul concepției expoziționale, înzestrată cu o nouă amploare a viziunii, au acționat deseori ca un ferment al culturii noastre artistice actuale, și aceasta, împreună cu exaltarea intelectuală și sărbătorească a faptului artistic, au fost în măsură să confere actului critic dimensiunea vitală a demnității sociale. Conștiința critică a unei perioade din istoria literaturii sau a artei este implicată inextricabil în însăși valoarea intrinsecă a acelei perioade literare sau artistice — și rare au fost totdeauna spiritele capabile a o asigura. În acest sens, Dan Hăulică a avut darul de a alia o inteligență lucidă cu o fremătătoare și naivă sensibilitate, cu un gust și un spirit de ordine ce pot fi recunoscute clasice și prin asumarea clară a unei vocații etice.

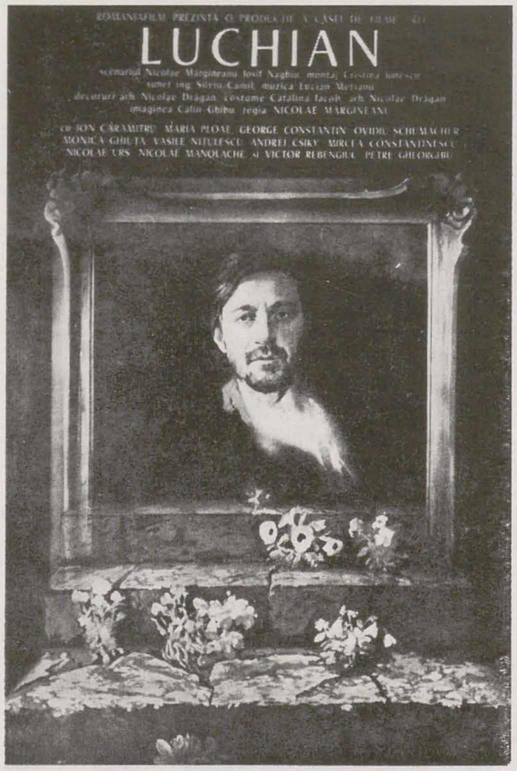
Știm din însăși istoria literaturii noastre cît de mult înseamnă apariția și acțiunea unui spirit critic, și în sensul acestei vocații rare pe care i-o recunoaștem lui Dan Hăulică, împreună cu impenitenta asumare a unei misiuni, ce implică o conștiință a datoriei față de destinul nostru cultural — mai ales în acest sens puteam vorbi la început de privilegiul culturii contemporane românești de a fi dobîndit în ultimele două decenii această constructivă personalitate.

O cultură capabilă de a recunoaște și a cinsti asemenea izbînzi, se cinstește pe sine prin capacitatea identificării inepuizabilelor sale forțe de regenerare. Și cînd mari foruri internaționale le onorează în grad suprem e o recunoaștere ce se acordă virtuților unei culturi întregi.

1. Conducînd o ședință a Congresului AICA de la Lisabona (1976)
2. Conducînd o ședință a colocviului internațional « Mass media și artele plastice », Paris (1979)
3. Salutîndu-l pe Giulio Carlo Argan la Muzeul de artă al R.S. România (1981)

https://biblioteca-digitala.ro

afișe româniafilm



1, 2. ION STENDL
3, 4. FLORIN IONESCU
5, 6, 7. CLARA TAMAS BLAIER

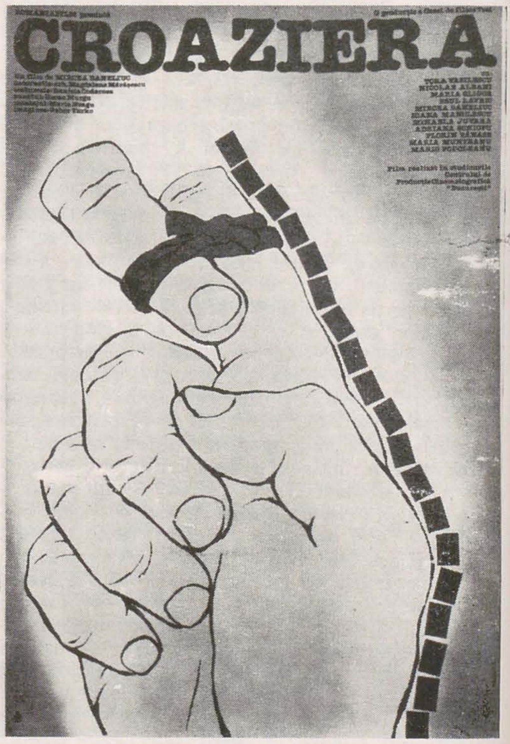
Ce soartă este mai frumoasă decît a unui afiș ! exclama un mare grafist al perioadei actuale, Folon. « L-ați făcut. Ceilalți îl înțeleg. Munciți pentru memoria străzii. Afișul trebuie să vorbească într-o clipă, imaginea voastră va trebui să lupte cu orașul. Dar doriți să vă faceți înțeles. Și dacă afișul este bun, el va trăi, în bucăți, în memoria oamenilor ».

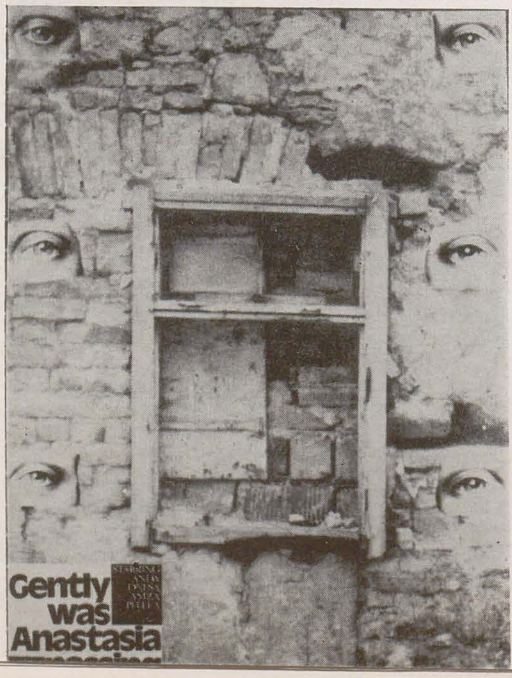
Dincolo de această versiune optimistă, combinația de genuri — artă vizuală strictă și artă tipografică — care este afișul (și să nu uităm că arta tipografică traduce/reproduce, de multe ori, sub nivelul machetei de autor) contribuie direct la ambianța străzii.

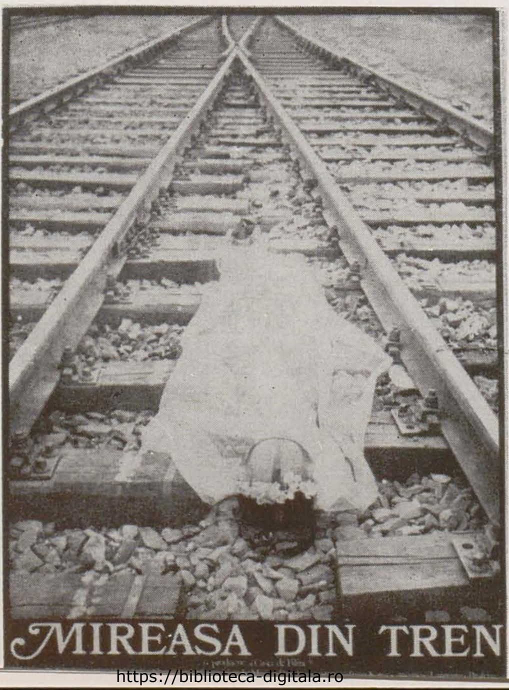
Se înțelege că cele enunțate în legătură cu caracteristicile generale ale publicității (p. 15) se aplică și în privința afișelor culturale.

La noi, afișele tipărite de Româniafilm (cel puțin în ceea ce privește schimbarea, « rularea » pe stradă, dacă nu întotdeauna și prin randamentul comunicării) dețin primatul în domeniul publicității culturale.

În funcție de legătura personală, subiectivă — exceptăm, se înțelege, formulele de serviciu a grafistului cu filmul căruia îi consacră afișul — soluțiile sînt diferite, de la descripție la umor insolit, de la metaforă poetică la gag vizual.







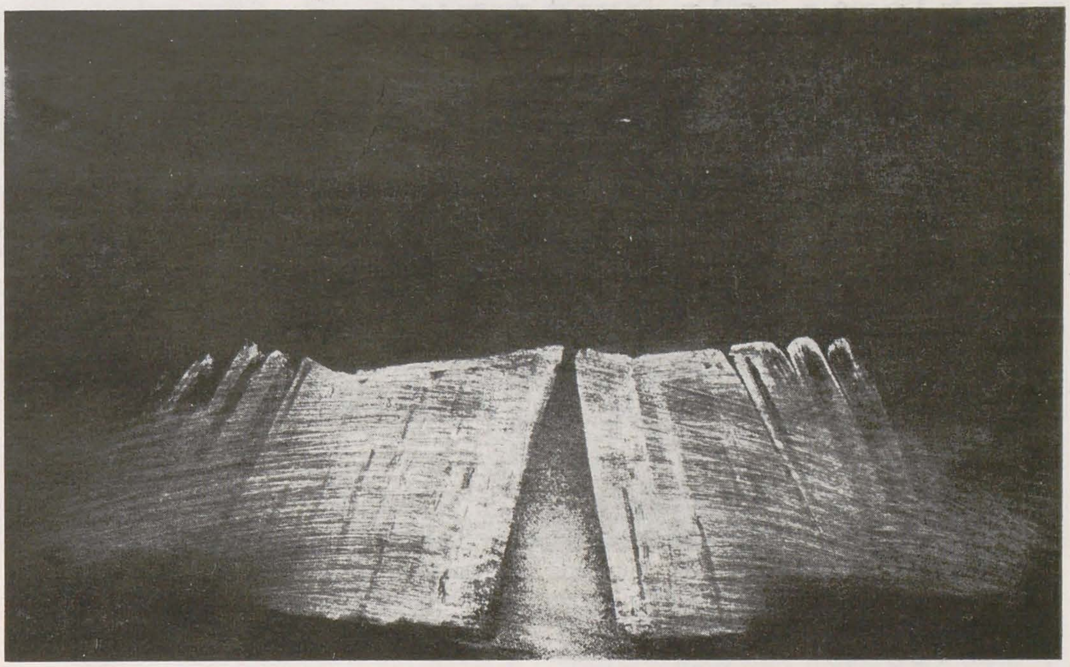
https://biblioteca-digitala.ro

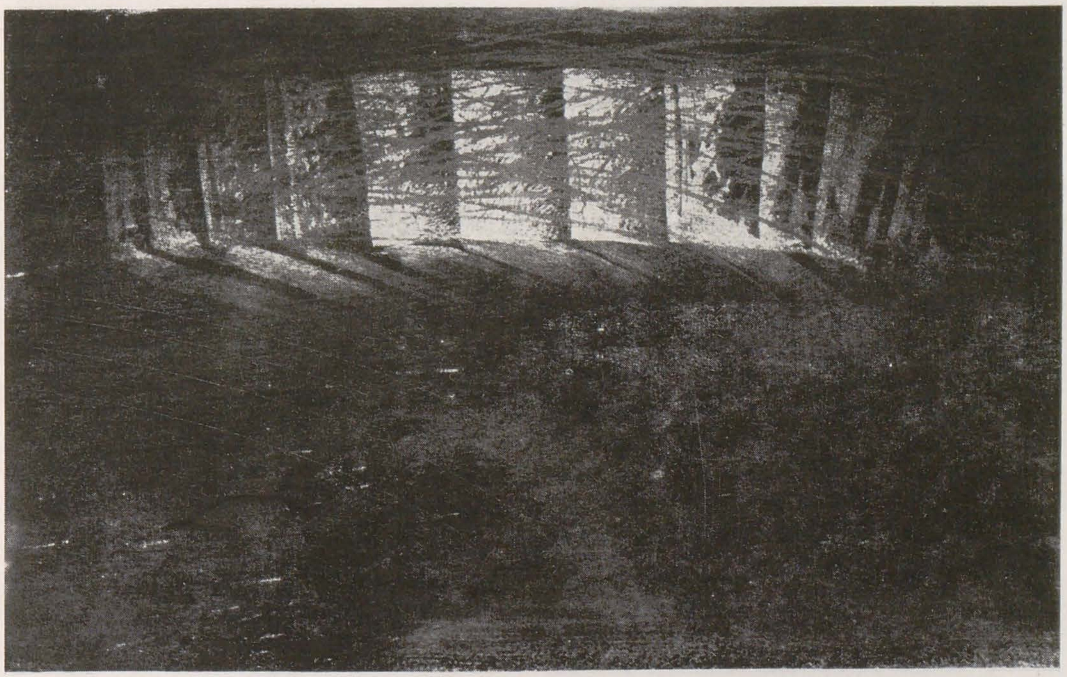
alexandra vasilichian

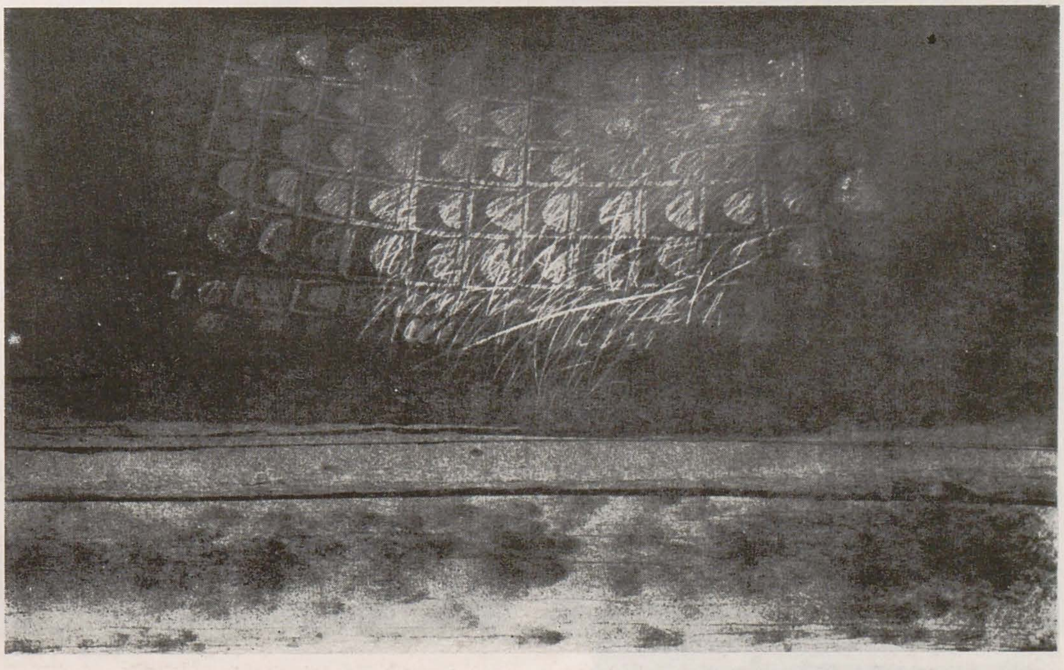
gheorghe vida

Avem în față ciclul « Amenințare » de Alexandra Vasilichian cu tectonica ei copleșitoare (oarecum neobișnuită pentru grafică, deși artista evită cu bună știință, dată fiind formația ei multilaterală, îngrădirile, prejudecățile — mai ales tehnice, dar și de viziune — legate de un gen sau altul) și ne întrebăm, încercînd la rîndul nostru să ne eliberăm de canoane și filtre obturante, unde am putea afla rațiunile profunde ale acestor imagini, definite în primul rînd prin « cosmicitate », ca să folosim un termen al lui Arnold Hauser.

În acest scop este necesar să jalonăm cîteva etape ale demersului ei creativ. Mai întîi trebuie să precizăm că motivul ei predilect, aproape obsesiv, interpretat, supus apoi, sistematizat într-o adevărată gramatică formală, este un peisaj real (mai real decît ceea ce presupunem de multe ori despre realitate, astfel depășind cu mult imaginația) și anume fantasticele coline din satul Măgura-Bran, observate de artistă cu o lucidă și severă voință de stil, singura în măsură să organizeze în structuri semnificative un spectacol vizual aleatoriu. Și este momentul acum să arătăm că Alexandra Vasilichian, înainte de a ajunge la aceste expresii autonome, în litografii combinate cu tehnici mixte unde negrurile sînt valorate cu deosebit simț al picturalului, execută la fața locului nenumărate schițe de culoare, guașe, exerciții cu mînă de grafit prevestitoare ale sumbrelor, apocalipticelor peisaje cu orizonturi coborîte, repetate, unde negrul intens alternează cu străfulgerări hașurate, degradeuri în gri lăsînd să transpară uneori textura hîrtiei. Sigur că această cuprinzătoare și într-un fel nu lipsită de tragism concepție asupra spațiului — constrîns de o forță ordonatoare să devină imagine — aplicată la peisaj ne duce cu gîndul la *Poetica spațiului* teoretizată de Bachelard. Și afirmăm aceasta întrucît putem detecta un anumit sens al infinitului, o exorcizare a sfîrșitului, fixat în tipare dorite ca eterne. Recenta și înnoita experiență portugheză a Alexandrei Vasilichian a dus-o (paradoxal dar nu neașteptat) spre integrarea în imaginile ei a unor motive exotice (armuri japoneze) în același context halucinant autohton, ceea ce mărturisește o consecvență, o coerență apăsătoare poate, dar cu atît mai simptomatică. Grafica ei (dacă o putem numi așa) singulară, dramatică și gravă, este una din manifestările cele mai responsabile ale tinerei generații de artiști.







1–3. Ciclul « Amenințare », tehnică mixtă

https://biblioteca-digitala.ro

probleme ale imaginii în plastica contemporană românească

maria-magdalena crișan

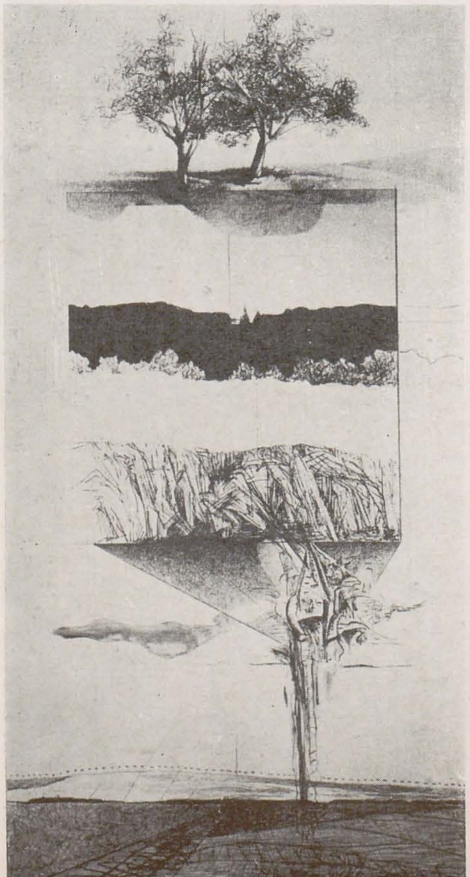
Rămînînd credincioși unor modalități proprii de analiză a fenomenului plastic contemporan — colaborarea cu atelierele de creație și apelul la acele mijloace expresive ce pot contura un profil al limbajului plastic — o expoziție de factura celei deschise la Muzeul de artă contemporană românească din Galați (« Probleme ale imaginii în plastica contemporană românească ») vine să completeze seria unor cercetări ce au urmărit, dintr-o perspectivă sintetică, evaluarea fenomenului plastic actual.

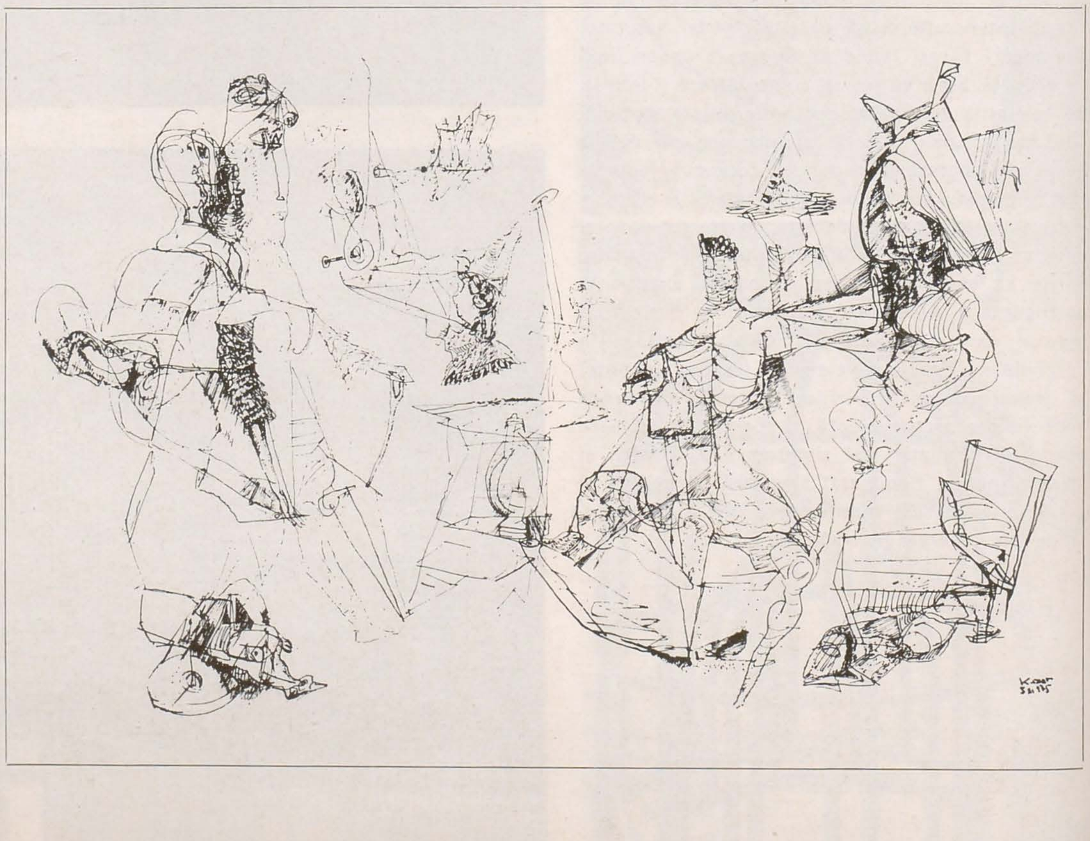
Așa cum este concepută, chiar dacă teoretic problematica pusă este de largă cuprindere, particularizarea pentru care am optat în concepția expoziției — atît ca expresie a materializării, utilizînd ca mijloc demonstrabil desenul — cît și al ilustrării, prin intermediul unui grup restrîns de creatori — impune cu mai mare pregnanță un fenomen sesizabil la nivel general. Datele teoretice folosite ca argument le-am considerat cu valoare axiomatică. Astfel, pe de o parte am pornit de la o formulare caracterizantă a fenomenului plastic — apelul la imagine ca mijloc de expresie a conținutului ideatic — de aici, legătura cu realitatea fiind indisolubilă. Pe de altă parte, locul desenului în cadrul limbajului plastic, ca prim moment în care ideea se materializează în accepția sa plastică, capacitatea sa de a dezvălui structura sistemului inventiv, ne-a determinat să-l folosim, considerîndu-l o bază fundamentală în înțelegerea gîndirii plastice. Demonstrația axată în primul rînd pe analiza imaginii plastice din perspectiva perceperii realului, arată cîteva « tipuri de imagini » cu care artistul operează, subliniind în paralel subiectivitatea, caracterul individual al operei care este hotărîtor în aprecierea sa valorică. Expoziția grupează artiști din aproape toate generațiile (Vasile Kazar, Theodora Moisescu-Stendl, Ion Stendl, Dan Erceanu, Georgeta Pusztai, Peter Pusztai, Teodor Graur, Olimpiu Bandalac, Dan Mihălțeanu, Cristian Paraschiv), reprezentați fiecare cu un număr important de lucrări (minimum patru), prin care am putut contura personalitatea și argumenta interesul pentru un anume tip de expresivitate artistică.

Urmărind logica discursului plastic, constatăm un tip de desen care prin expresie continuă tradiția, și se bazează pe libera dezvoltare a fanteziei creatoare, un material formal, ce sugerează contextul istorico-cultural determinant. Datele esențiale ce se impun sînt cele legate de o specificitate a genului, păstrînd în elaborare amănuntul, ca reper al lumii reale, în contextul căreia artistul dezvoltă o imagine elaborată de tip asociativ. Figurarea folosește calitățile expresive ale liniei, dar și orientarea spre o anumită expresivitate picturală, ce îmbogățește acest domeniu specific alb-negrului cu imagini în care conținutul ideatic este expresia directă a trăitului, a unor percepții senzoriale caracteristice subiectivității creatoare. Ceea ce domină acest tip de desen este o anumită alternanță între rigoare și impulsul senzorial, sesizabil prin spontaneitatea gestului, a automatismului psihic. O anume « stare de permeabilitate » este distinctă atît la nivelul ideilor cît și al logicii plastice, așa cum spunea Klee, « un punct unde se presimt formele, unde memoria joacă un rol esențial ». Ca argument, un ansamblu al desenelor lui Vasile Kazar, marcate de un expresionism specific și care în ultima perioadă își transferă expresivi-

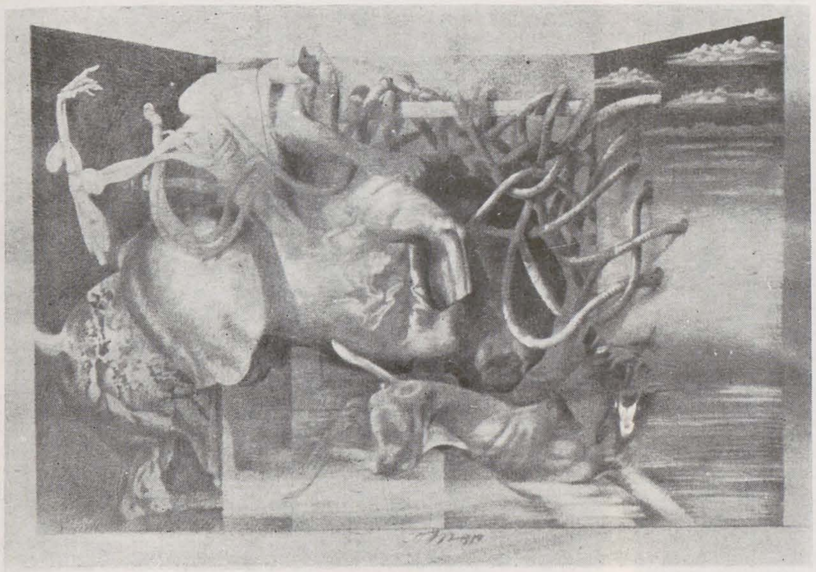
pp. 23, 29

1. DAN ERCEANU: *Pămînt, desen*
2. VASILE KAZAR: *Desen 8 XI 1975*
3. OLIMPIU BANDALAC: *Desen*
4. ION STENDL: *Cavalerul trac, desen, 1979*
5. THEODORA MOISESCU STENDL: *Stelă, desen, 1978*
6. GEORGETA PUSZTAI: *Pietrele, desen colorat, 1979*
7. DAN MIHĂLȚEANU: *Pantaloni scurți, desen, 1980*
8. TEODOR GRAUR: *Mare peisaj, desen, 1980*
9. PUSZTAI PETER: *Desen, 1980*





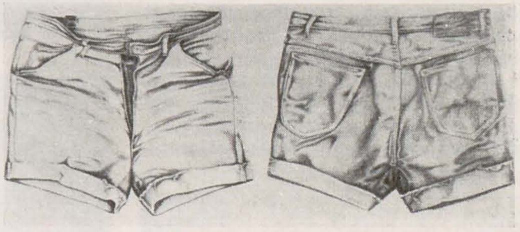
https://biblioteca-digitala.ro



tatea de la acuitatea liniei spre cea a petei, a valorizării suprafeței, sugestivă devenind o « stratificare » și nu o avalanșă a ideilor, în cadrul compoziției. La Dan Erceanu, prezent cu lucrări mai vechi, rămîne specifică rigoarea unei expresivități liniare, un desen cu marcat caracter autotelic, ce exprimă parametrii cîmpului spiritual în care acționează. Pentru Peter Pusztai, o gîndire asociativă de nuanță fantastică este caracteristică. Imaginea devine în acest caz un larg context asociativ, bazîndu-se pe un discurs voit ilogic, ce rămîne credincios cîtorva idei fundamentale, găsindu-și în expresivitatea plastică disponibilitatea alternării, pe care o descoperim pe plan spiritual, între grotesc și sublim, real și fantastic.

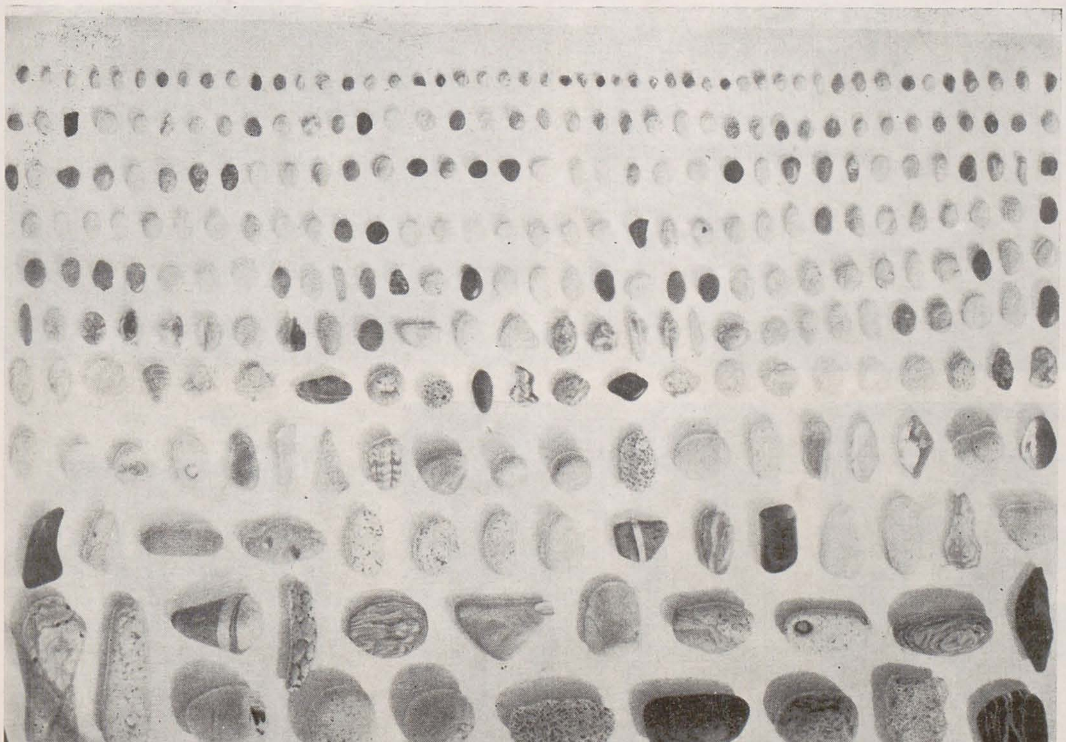
La Theodora Moisescu-Stendl, Georgeta Pusztai, Ion Stendl, Olimpiu Bandalac desenul înscrie imagini aflate în zona de graniță a preluării unui cod informativ, cu trimiteri directe la realitate (imaginarul concret), compoziția păstrînd claritatea unei idei unice (ex. « Idoli primitivi », « Stelă », « Piatră I » . . ., « Cavalerul trac », « Insectar »), dar care folosește expresivitatea plastică a suprafeței ca un teritoriu al autodicteului psihic, ce dă imaginii o puternică trăire senzorială.

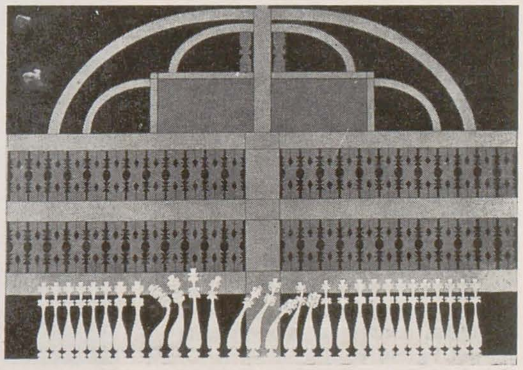
În contextul impunerii argumentului științific, al tehnicizării, artistul abordează realul printr-o gamă variată de repere-simbol, ca idee a perfecțiunii, preciziei, dar și al elementului stabil din cadrul dezvoltării naturale. Vizualul se impune ca imagine puternică, percutantă, ce alternează între un repertoriu de semne caracteristice elementului natural și o înregistrare a universului obiectual, artificial creat de om. Se dezvăluie astfel valoarea lucrului comun, prin intermediul unui desen de tip reproductiv, unde obiectul perceptibil în corectitudinea detaliului exterior este amplasat într-un ambient subordonat logicii subiectivității discursului plastic. Alternanța unor imagini controlate, de tip foto, cu zone ale expresivității pur plastice, transferă acest gen de desen din zona documentului în cea a argumentului ideatic, cu o extindere largă în cîmpul spiritualității. Întîlnim aici o gîndire artistică în care desenul are valoare de relație sau simbol și unde calitatea expresivă a liniei se definește numai după ce își precizează

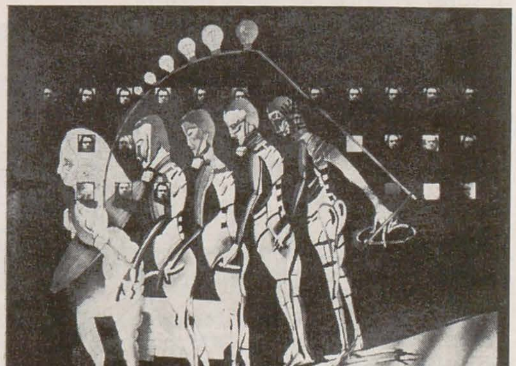


sensul (Teodor Graur, Cristian Paraschiv, Dan Mihălțeanu). Ceea ce rămîne specific pentru această imagine de tip enunț este « figurarea lucrului », rigoarea și puterea sintezei realizate.

Structurată acestor două mari orientări — imagine de tip inventiv și imagine enunț — expoziția confirmă că o asemenea demonstrație este importantă în contextul necesității unor repere generale de analiză ale gîndirii plastice actuale (ce în cadrul activității muzeale devin cu atît mai imperioase), dar care confirmă, în același timp, cîmpul larg de manifestare al individualității creatoare ce menține analiza într-un permanent dialog, al includerii în generalitatea unor « repere » și depășirea lor.

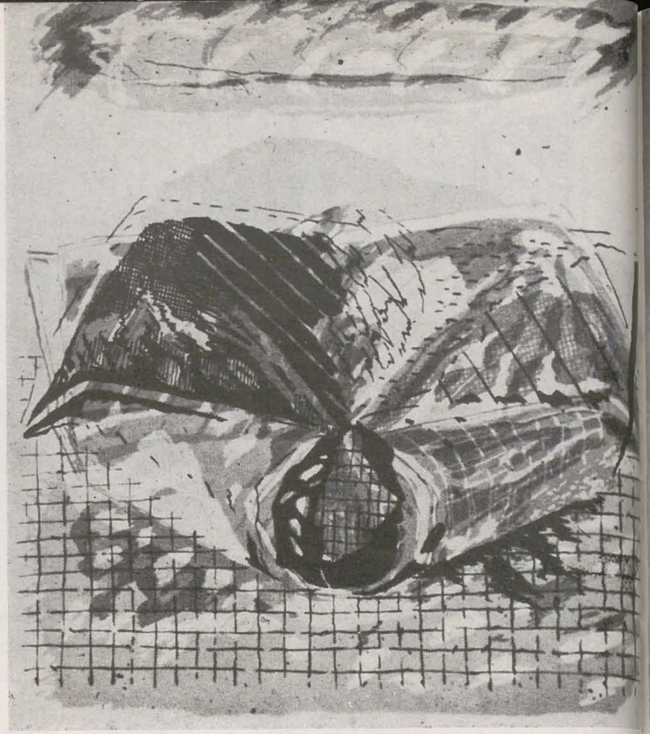






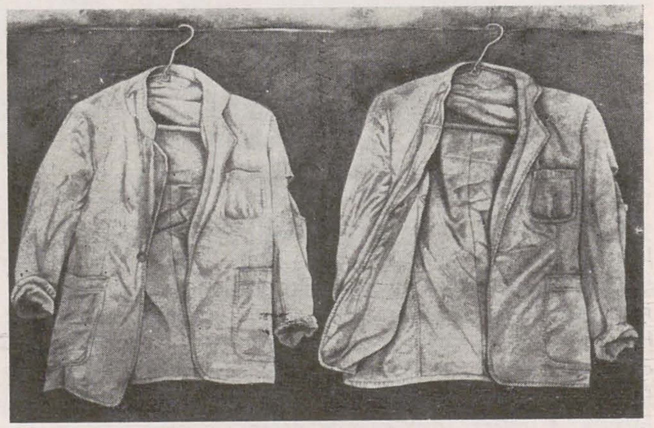
https://biblioteca-digitala.ro

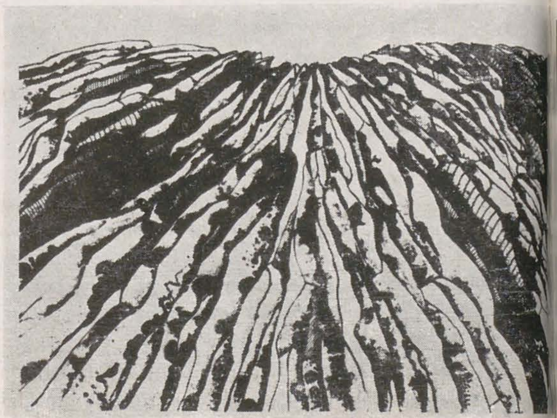
cenaclul tineretului la brașov



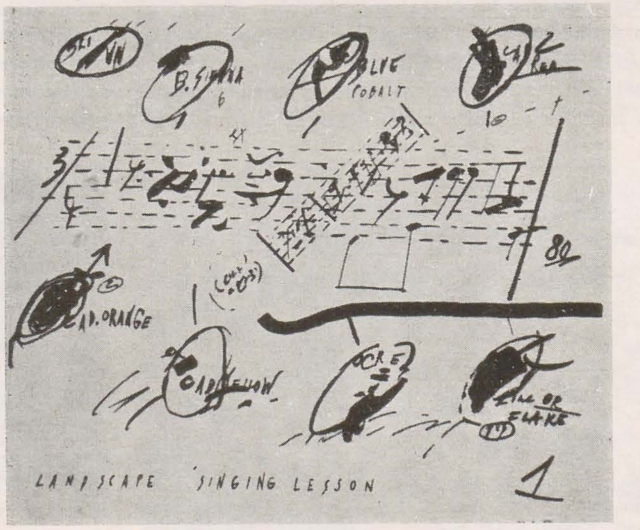
mihai ispir

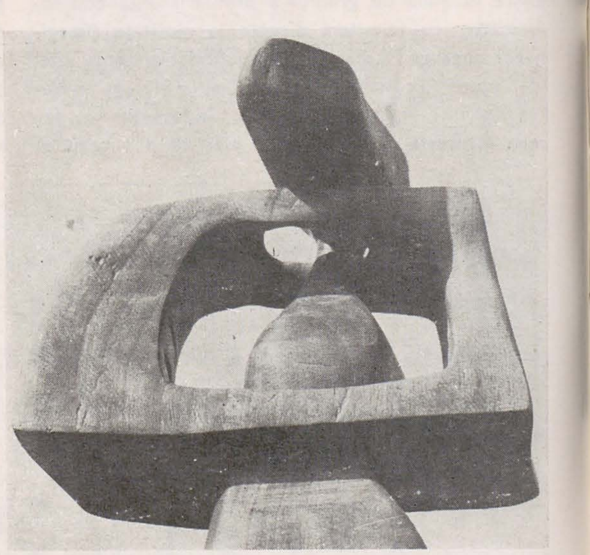
Găzduită la Galeria Victoria din Brașov, retrospectiva Cenaclului tineretului din București al U.A.P. a fost concepută ca pandant al unei manifestări asemănătoare a Cenaclului brașovean omolog, organizate în 1980 la sala « Atelier 35 » a Galeriei Orizont din Capitală. Inițiativele acestea, bazate pe reciprocitate, trebuie semnalate ca deosebit de utile și profitabile în ideea unei eventuale periodicități, cu atît mai mult cu cît ambele au fost pregătite și înfăptuite cu tot atîta acuratețe cît profesionalism.
Concentrarea asupra graficii și sculpturii s-a dovedit binevenită, consolidînd unitatea selecției, și punînd în evidență totodată acea atenuare a delimitărilor dintre genurile consacrate (anunțînd chiar posibila dizolvare a unor categorii de tradiție), despre care s-a mai vorbit, și care se cere abordată în ultima vreme aproape ori de cîte ori este vorba de arta tinerilor (dar nu numai de a lor).

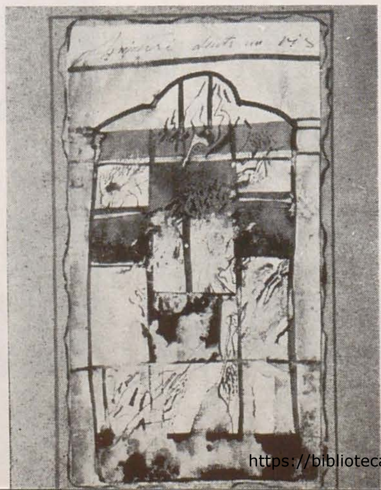


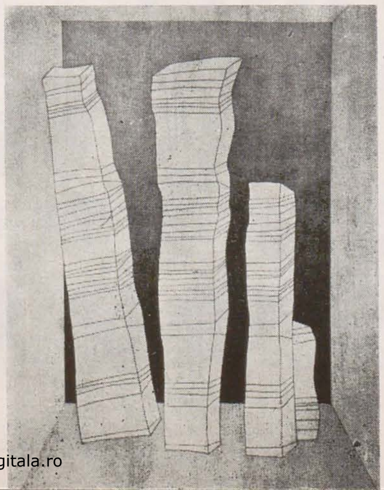


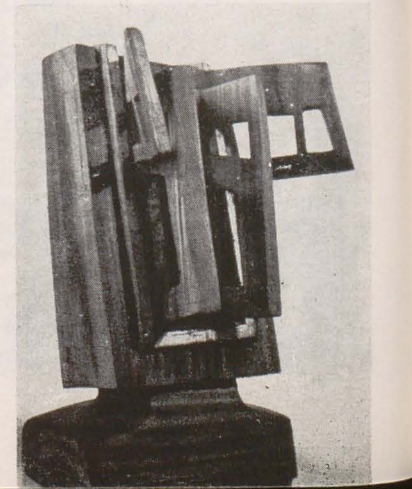
Grafica a reliefat prezența unei tipologii actuale, oarecum neoexpresioniste, a raportării artistice față de realitate, implicînd scrutarea acesteia « din interior », dilatarea abruptă a unor detalii dezvăluind nuanțe și semnificații nebănuite, modificările perspectivei optice sau moral-estetice în cadrul aceleiași imagini sau, pur și simplu, pariul « sincerității » absolute. Am consemnat efervescența invenției figurative din lucrările Chirei Cristinel Popescu, desenele semnate de Dodi Teodorescu-Romanați (ilustrații la Bulgacov) și Elena Besu (ilustrații la Ion Creangă) polemizînd cu tentațiile caligrafiei decorative, sau cele ale Gabrielei Bubă, concepute într-un spirit diferit, pendulînd între oniric și fabulația fantastică. Am notat, pe de altă parte, revenirea benefică la o tradiție recentă, prea repede abandonată poate, a manipulării gestului grafic ca element-cheie al limbajului formal adoptat, în compozițiile lui Ștefan Damo.
Fișa unor « bucăți » din realitatea vizibilă, restituită aparent fără aport subiectiv, se relevă a fi tema preferată atacată în prezent de Dan Mihălțeanu.

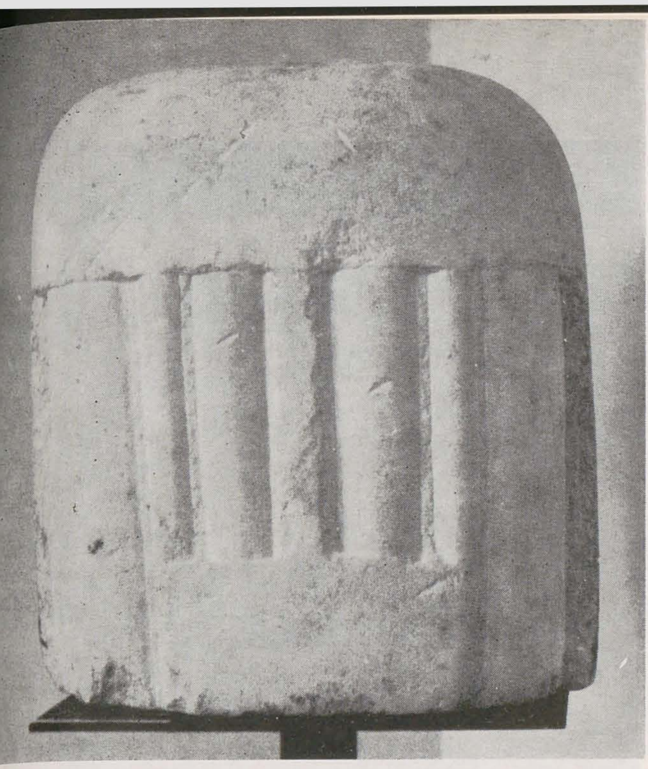


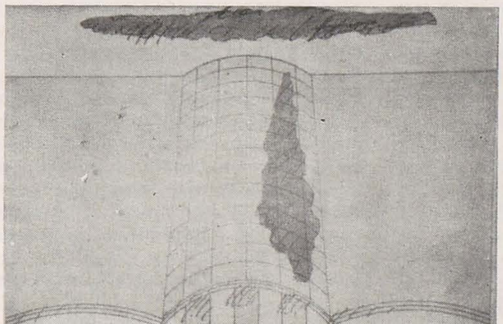












În descendența informalului, privit în sensul cel mai larg, se situează Peter Csehi (cu ecouri din « arta săracă »), Gheorghe Mazilu (viguros și tehnicește impecabil), Adrian Bubă, Casia Păpușoi Csehi, Delia Sechel, Ana Golici. Întrucîtva în aceeași linie investigarea universului artificial al « lucrurilor » e întreprinsă adeseori în chip (auto)parodic de Dragoș Gheorghiu, Marilena Preda sau Cristian Paraschiv, ultimul apelînd chiar la imagini « retro » ale unor vechi proiecte inginerești, în timp ce Antonio Albici sau Constantin Constantinescu vizează constant sursele și resursele « scriiturii ». Lirismul grafic a apărut de asemenea ilustrat în montajul construit cu sensibilitate de Denisa Mașek sau, într-o variantă vizionară convingătoare prin căldura execuției, la Isabela Duicu.

La capitolul sculpturii, expoziția a relevat o deosebire destul de accentuată între categoria « plasticii mici » propriu-zise și ceea ce am numi, în lipsa, provizorie, a unui termen mai potrivit, « sculptura de mici dimensiuni ». Cele două subgenuri nu se confundă, credem, și diferența semnalată se dezvăluie întîi la nivelul intenționalității iar apoi la cel al realizării efective. Dacă în cazul « sculpturii de mici dimensiuni » reducția se referă în mod prevalent la scara de mărime, viziunea și factura rămînînd îndeobște neschimbate (ne aflăm aici, nu odată, în domeniul schiței, machetei sau proiectului), « plastica mică » include și un mod de a vedea specific. Micșorarea dimensiunilor nu mai este neutralizată ci dimpotrivă potențată ca factor de expresie. « Plastica mică » în această ultimă accepție favorizează transferuri subtile între imagine și formă sau mai bine zis între « conștiința imaginantă » și « conștiința perceptivă » în sensul acreditat de critica fenomenologică sartriană. Alunecarea către decorativ (în înțelesul cel mai cuprinzător) dar și către acele modalități de comunicare artistică menite să rivalizeze cu statutul prezențelor naturale îi sînt caracteristice. « Reducția » operată are în vedere o cu totul altă țintă: unitatea actului creator.

Nu puține dintre lucrările grupajului de sculptură ne-au prilejuit considerațiile de mai sus. În « Portretul » expus, sobru și energic inserat în spațiu, Leonard Răchită a reușit să sintetizeze în monolitismul frust al tratării volumului un apel la memoria începuturilor de istorie. « Porțile » lui Liviu Russu, deschise spre monumental, dar « rezistînd » și în stadiul de machetă (iată aici unul din paradoxurile plasticii mici) mărturisesc strădania autorului de a identifica în cultura țărănească un sprijin statornic al cercetărilor sale. Dinu Cîmpeanu sau Cristian Bedivan pornesc, la rîndu-le, de la interpretarea structurilor funcționale și sensurilor simbolice ale unor modele aflate în repertoriul meșterilor populari. Ion Mîndrescu, Victoria Ionescu sau Vlad Ciobanu își înscriu lucrările pe un făgaș similar, urmărind contrapunctul rectitudinii geometrice și spontaneității biomorfe. Postconstructivist dar cu elemente organiciste ne-a apărut și studiul de structură al lui Nicolae Băndărău. Tiberiu Bențe și Nicolae Fleissig și-au demonstrat din nou predilecția neostentativă pentru factura îngrijită, pentru relațiile semnificative între diferitele materiale și formele imaginate (fără a exclude elementul « literar » al acestor relații, introdus însă cu gust și măsură). Sub semnul expresionismului își așează lucrările, mai mult sau mai puțin nemijlocit, Sava Stoianov și Alexandru Usineviciu (portrete), Vasile Ivan și Gheorghe Marcu (figuri de copii), Dumitru Juravle (personaj). Doru Drăgușin, Alecu Bobu, Constantin Rădulescu, Corneliu Tache sau, cu tendințe mai acuzate spre abstractizare, Claudiu Filimon, și Ion Bulborea, se arată interesați de relevarea materialității volumului, lăsînd uneori părți voit neprelucrate pentru a sublinia calitățile texturii.

Îngăduind lectura unor direcții limpede articulate, manifestarea a reconstituit o autentică « incintă » spirituală stimulatoare a forțelor și ideilor creative, oglindind totodată momente de tensiune și confluență apte să devină clarificatoare cu privire la orizontul și perspectivele tinerilor artiști participanți.

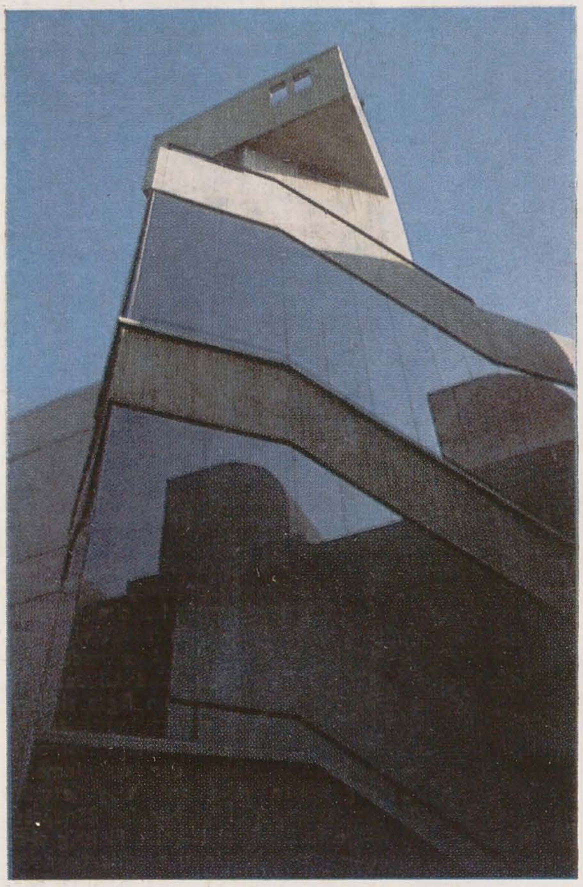
p. 30

1. *Aspect de la deschiderea expoziției*
2. NICOLAE GOLICI: *Coloană, metal*
3. CASIA CSEHI: *Păpușoi, Sediment, lito-offset*
4. DAN MIHĂLȚEANU: *Haină de doc la uscat, desen colorat*
5. ANA GOLICI: *Cărări, litografie*
6. ANTONIO ALBICI: *Peisaj, litografie*
7. CRISTIAN BEDIVAN: *Janus, lemn*
8. DELIA SECHEL: *Fereastra, amintire dintr-un vis, desen colorat*
9. MARILENA PREDA: *Desen*
10. DINU CÎMPEANU: *Ferestre, lemn*

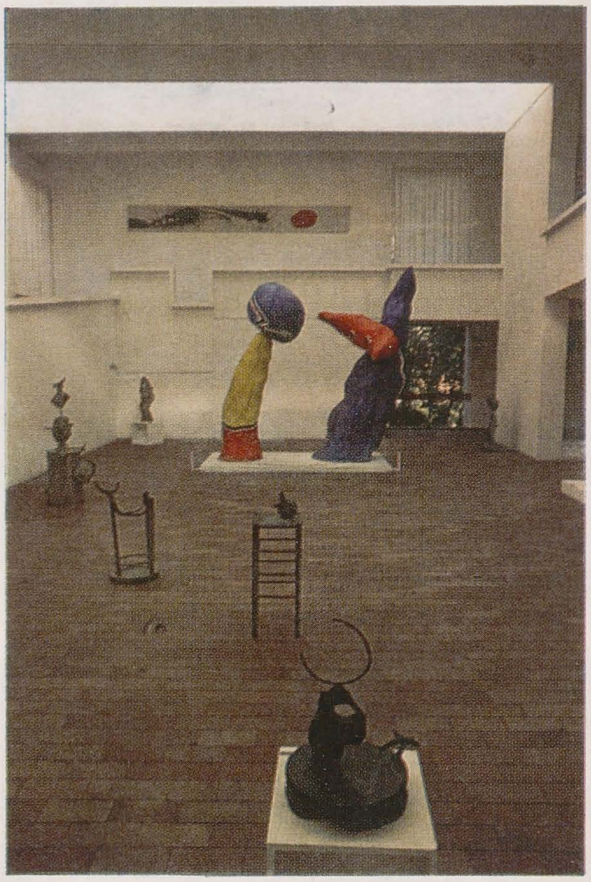
p. 31

1. LEONARD RĂCHITĂ: *Formă, piatră*
2. GABRIELA BESSU: *Ilustrație la Ivan Turbincă, gravură în metal*
3. DINU RĂDULESCU: *Tors culcat, piatră*
4. MARIA BRANEA: *Compoziție triptic, lemn, ghips*
5. DUMITRU JURAVLE: *Actor, piatră*
6. DORU NICOLAE DRĂGUȘIN: *Compoziție, piatră*
7. DRAGOȘ GHEORGHIU: *Peisaj, offset lito*

https://biblioteca-digitala.ro



fundația «joan miró» din barcelona



lluís bosch i cruañas

Antecedente

Putem situa antecedentele Fundației «Joan Miró» în perioada cînd a avut loc marea expoziție a lui Joan Miró în incinta Spitalului Santa Cruz din Barcelona — edificiu gotic din secolul al XV-lea: la sfîrșitul anului 1968 și începutul lui 1969 (mai precis, între noiembrie 1968 și ianuarie 1969).

Această expoziție a dat posibilitatea barcelonezilor să cunoască opera artistului în totalitatea ei, deoarece pînă atunci se organizaseră doar expoziții parțiale, în diferite galerii ale orașului. Expoziția de la Spitalul Santa Cruz a fost foarte cuprinzătoare, prezentînd pictură, desen, sculptură, ceramică, gravură, cărți cu ilustrații originale și afișe. Miró avusese pînă atunci ocazia să-și expună opera la Barcelona, orașul său natal, în următoarele rînduri: la «Expoziția de Artă», împreună cu grupul Courbet (1918); la Galeriile Dalmau, într-o expoziție individuală (1918); la Expoziția Municipală din Barcelona (1919); la Expoziția de Artă Franceză de Avangardă, ținută la Galeriile Dalmau (1920); la premiera baletului «Jeux d'enfants», la «Teatro del Liceo», cu decorurile și costumele create de el (1933); la Galeriile Layetana, într-o expoziție individuală (1949); la Sala Gaspar, litografii și acvaforte (1959); la Sala Gaspar, pictura murală de la Universitatea Harvard (1961); la Sala Gaspar, litografii (1963); la Galeriile René Metras și Belarte și la Sala Gaspar, ceramică și gravuri (1964) și la Sala Gaspar, litografii, desene și pictură (1968).

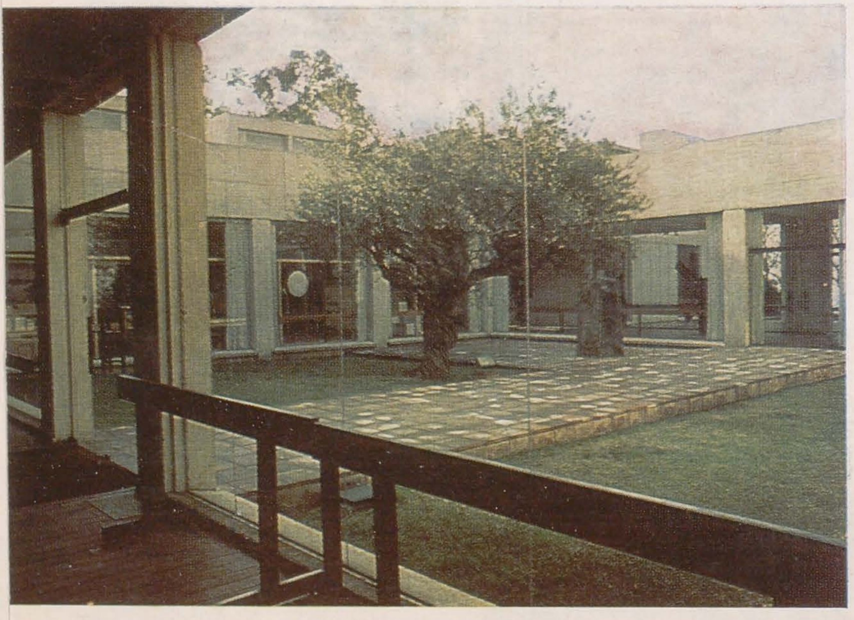
Cu prilejul expoziției de la Spitalul Santa Cruz, Joan Miró și prietenul său Joan Prats — promotor în Barcelona a multiple activități culturale de avangardă și protector, la începuturile activității lor, al unor artiști catalani care astăzi sînt cunoscuți pe plan internațional — au încercat să creeze la Barcelona un Centru de studii de artă contemporană, în cadrul unei fundații ce avea să poarte numele artistului catalan.

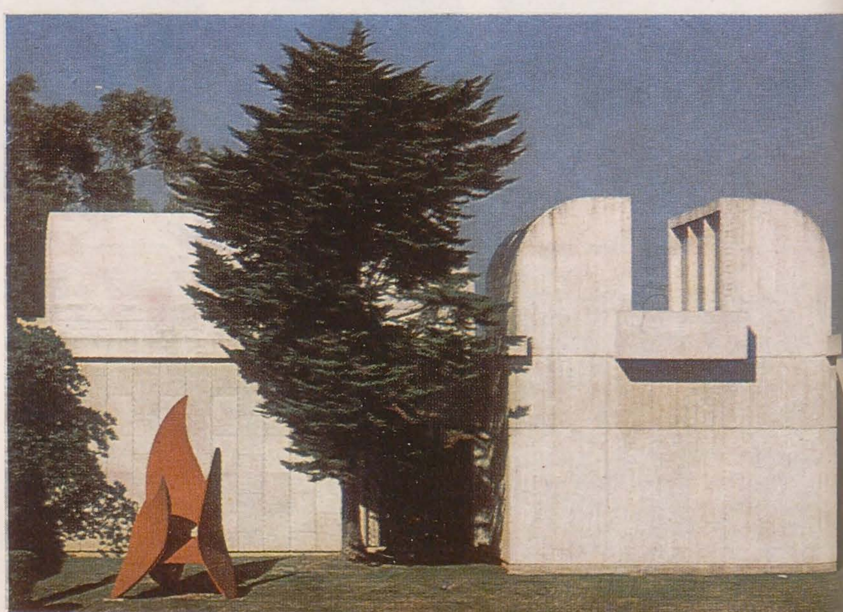
În anii 1965, 1970 și 1971 au avut loc contactele cu municipalitatea, care încă de pe atunci căuta căi de democratizare și năzuia să inițieze potențarea geniului creator al catalanilor, geniu ce în prima jumătate a secolului fusese recunoscut, pe plan cultural, în toată lumea. Împrejurările războiului civil (1936—1939), al cărui rezultat a fost cu desăvîrșire potrivnic Cataloniei și libertăților sale, ne-au obligat să ne ignorăm propriile rădăcini.

Înainte de donarea de către Miró a unei părți din operele cuprinse în expoziția de la Spitalul Santa Cruz orașului Barcelona — lucrări aflate astăzi în depozit la Fundație — municipalitatea s-a angajat să cedeze un teren din parcul Montjuic, și anume *Plaza del Sol*, numită și *Plaza de Neptuno* și să participe la cheltuielile de construire a edificiului, după un proiect original al arhitectului Josep Lluís Sert, bun prieten al lui Miró dintotdeauna. Arhitecții care au executat opera au fost Anglada, Gelabert și Ribas, iar lui Jaume Freixa, Sert i-a încredințat supravegherea proiectului. Lucrările au început în toamna anului 1974. În lunile ianuarie și februarie 1975 au căpătat un nou avînt, prin încorporarea la Fundație a cadrelor de conducere și a personalului tehnic. Fundația și-a deschis porțile în iunie 1975 și, după un an de probă, a fost inaugurată la 11 iunie 1976.

Modul de funcționare

Fundația «Joan Miró» este condusă de un colectiv alcătuit din cinci membri, și de o Comisie Delegată care, la însărcinarea acestuia, exercită funcțiile Consiliului de Administrație. Centrul are departamente de conservare, administrație, secretariat, bibliotecă și altele în curs de creație, ca de exemplu cel de educație și relații cu publicul.





https://biblioteca-digitala.ro

Fondurile Fundației « Joan Miró »

Instituția dispune de fonduri importante din opera lui Joan Miró, mai ales în ceea ce privește gravura: de la litografiile care ilustrează « L'arbre des voyageurs » de Tristan Tzara (1929), și acvafortele « Dafnis și Cloe » (1933), pînă la producții recente, cum ar fi acel « avant la lettre » al afișului pentru marea expoziție din opera grafică a artistului, deschisă în noiembrie 1980 la Fundație și la Casa Macaya din Barcelona. Este de asemenea foarte important fondul de desene originale ce cuprinde o perioadă vastă, de la sfîrșitul secolului trecut pînă astăzi. Fundația dispune și de un fond însemnat de picturi, în proprietatea colectivului de conducere, aflate în depozit, ca și de sculpturi, « sobreteixim »*-uri și « tapiseria Fundației », de 5 m×7 m, donată de artist în iunie 1979.

Activități mai importante

Obiectivul fundamental al întemeierii acestei instituții catalane este expus în textul inclus în programul ce s-a difuzat o vreme pentru orientarea vizitatorilor: « Fundația Joan Miró este nu numai un loc de conservare și expunere a operei donate cu generozitate de marele artist, ci și un centru de studiu și informare asupra artei contemporane. Fundația aspiră să fie un loc unde expozițiile de artă din toată lumea și diferitele manifestări și conferințe referitoare la tote sectoarele care afectează sensibilitatea contemporană — muzică, teatru, video, poezie — să îndemne și să stimuleze cultura țării la dezbateri și la orientări în domeniul intelectual ».

Din noiembrie 1975, cînd s-au inițiat activitățile cu un recital al cîntăreței engleze Jane Manning și s-a inaugurat, pe data de 20 a lunii, expoziția de artă tantrică, această instituție catalană a desfășurat o activitate culturală continuă și omogenă, fiind mereu receptivă la momentul pe care îl trăia țara și dînd posibilitatea ca, în cadrul ei, să se realizeze acțiuni care, chiar dacă la început pot părea disparate, în ansamblul lor însă reflectă o activitate culturală și umanistă de prim ordin.

Fundația a dus la bun sfîrșit în acest interval colaborări cu însemnate instituții din străinătate, ca de pildă Muzeul Louisiana din Danemarca, Fundația Maeght și Centrul Beaubourg din Franța, Fundația Gulbenkian din Portugalia și Fundațiile March și Rodriguez Acosta, între altele, din Spania.

Trebuie să menționăm apoi, fără a urmări să fim exhaustivi, o serie de expoziții care au fost organizate la Fundație în acești ani, precum și munca neostoită în domeniul cercetării artistice (în cadrul spațiului de căutare, așa-numitul « Spațiu 10 ») și participarea liberă a artiștilor la activitățile Fundației: Premiul de Artă Grafică « Joan Prats » și Premiul Internațional de Desen « Joan Miró ».

În privința expozițiilor semnificative, este de remarcat cea de artă tantrică, de care am vorbit mai sus; « America, America », expoziție cu participarea artiștilor de la « Școala Pacificului » din Statele Unite, între care s-au numărat Tobey, Pollock și Rothko; expoziția Francis Bacon; « Suggestions olfactives » — o analiză riguroasă a importanței mirosului în contextele umane și în crearea factorilor culturali (această expoziție, concepută și organizată chiar de Fundația Miró, s-a bucurat de colaborarea unor însemnate întreprinderi de parfum din Catalonia și Spania și a fost expusă ulterior la Muzeul Municipal din Madrid). S-au realizat de asemenea expoziții monografice dedicate lui Antonio Tàpies și lui Antonio Saura, iar la inaugurare, în iunie 1976, s-a deschis expoziția de desene pregătitoare ale lui Joan Miró, provenind din importantele fonduri cedate de artist Fundației. Semnalăm apoi, ca un punct de referință în activitățile Fundației, expoziția ținută sub pavilionul Spaniei democratice la Bienala de la Veneția din 1976, purtînd titlul de « Spania. Avangardă artistică și realitate socială: 1936—1976 ». Editura « Gustavo Gili » a publicat o monografie despre această expoziție, la care au colaborat cu texte critice: V. Bozal, A. Gonzáles Cordón, I. Julián, V. Lleó Ceñal, T. Llorens, S. Marchan Fiz, F. Martín Martín, L. Paramio, V. Pérez Escolano și I. de Salà Morales.

În cadrul expoziției « Ce este și ce a însemnat cultura catalană », realizată ca etapă finală a Congresului de Cultură Catalană, s-au expus la Fundație opere foarte importante create de geniul catalan în domeniul artistic, literar și arhitectonic. Se cuvine să amintim și expoziția Paul Klee, prin intermediul căreia publicului din Barcelona i s-a dezvăluit sensibilitatea schimbătoare și ciudată a unuia din marii creatori ai secolului XX.

Pe lîngă toate aceste activități s-au organizat și expoziții-mărturie, ca cea intitulată « Pace și dezarmare » — o demascare necruțătoare a bombei atomice — ori expozițiile de fotografii care au făcut ca Fundația să se situeze la același nivel cu marile muzee și instituții culturale din lume ce acordă în zilele noastre o importanță primordială artei fotografice.

Premiul Internațional de desen « Joan Miró »

În 1962, grupul de artiști plastici din Barcelona numit « Circle d'Art d'Avui » (« Cercul de Artă de Astăzi ») a creat Premiul de Desen « Joan Miró ». Acest grup, care se constituise pe atunci în Cercul Artistic de la Sant Luc, era alcătuit în momentul întemeierii Premiului din: Amelia Riera, Owe Pellsjö, Carlos Mensa, Francisco Valbuena, Joaquim Llucià și Lluís Bosch.

Artiștii români, care participă la acest concurs din 1969, au fost distinși la mai multe ediții cu mențiuni, și în două rînduri cu Premiul « Joan Miró »: în 1971 — Theodora Moisescu Stendl, și în 1981 — Doina Simionescu.

Mircea Spătaru a fost distins în 1972 cu prima mențiune. Iată ce scriam în catalogul acelei ediții cu privire la opera artistului român: « Opera lui Mircea Spătaru, intitulată „Creația lumii — punctul de început al desenului", ne sugerează exact aceasta: un început. Însă un început primordial. Punctul, bogăția de puncte, alcătuiesc opera în totalitatea ei. Suportul acesteia este de asemenea foarte important, prin rezultatul său plastic și angajant ». În 1973 M. Spătaru a obținut din nou o mențiune, cea de a treia. « Opera sa este multiplicarea punctului către o realitate intuită și liberă », comentam în catalog de această dată.

În 1974, lui Ion Stendl i s-a acordat tot mențiunea a treia. În catalogul ediției din acel an, precizam, cu privire la lucrarea sa: « Este o operă completă cu o tehnică dublă: linia și desenul am spune naturalist. Această neliniște naturalistă se reduce la niște dreptunghiuri geometrice. Niște cute ale pînzei ne amintesc de rasa călugărilor lui Zurbarán. Într-un dreptunghi mai mare, aceste linii se reduc la forme insinuante fără referire iconografică ».

Alți doi artiști români obțin iar mențiuni, în 1978: Radu Stoica — a doua mențiune, și Doina Șteflea — a treia. « Opera lui Stoica — notam în catalog — trebuie judecată din punctul de vedere al semnului. Este un document concret: ușoare pete de culoare accentuează misterul unde se încadrează niște adnotări în verde și albastru, în creion negru și o ștersătură grena. Am putea spune că, sub aspect caligrafic, răspunde unui document din secolul al XVII-lea. Opera sa are aproape valoarea artistică a unui monument sau a unei sculpturi care ne iese înainte cînd dăm colțul unei străzi, într-un oraș necunoscut ».

În textul despre Doina Șteflea, făceam un comentariu asupra artei românești pe care îl consider cu desăvîrșire actual; se cuvine, cred, să-l redau în întregime: « Este o constantă la artiștii români actuali, la cei care au făcut din artă o profesiune și trăiesc într-un fel ori altul din ea, o conștiință foarte senină a echilibrului și o cunoaștere foarte concretă a capacității formelor și a justelor lor măsuri. Aceasta se aplică oricărei tendințe. Este o operă pe care am putea-o numi cu forme complete, cu conținuturi categorice, fără renunțări ori viziuni ireale. Artistul român răspunde și analizează formele care au greutate, și evaluarea acestei greutăți le conferă un caracter cu totul particular. Opera Doinei Șteflea se încadrează cu prisosință în această definiție ».

În 1979, altă artistă română a obținut prima mențiune: Doina Simionescu. Iată ce spuneam în catalog cu privire la lucrarea ei: « Doina Simionescu marchează cu un fir roșu participarea românească, printr-un desen excelent, de o elocință semnică și un gest care impresionează prin năzuința renovatoare pe care o presupun aceste elemente regăsite pentru cultura interdisciplinară, ce ne domină astăzi. Doina Simionescu încorporează în opera sa o istorie a reprezentării limbajului ca semn, dar nu ca ideogramă, istorie care merge de la reprezentarea textelor manuscrise, recuperînd încărcătura vitală a copistului ce se știe în posesia unui element capital al culturii, pînă la simpla linie dreaptă care creează misterioase cadențe orale, dînd apoi în pata obiectivă, în gest, element precis acesta din urmă al unui moment important al plasticii timpului nostru ».

În 1980, Doina Șteflea a obținut din nou mențiune — cea de a patra de această dată. În textul catalogului precizam următoarele: « Un membru al juriului Premiului Joan Miró din acest an spunea, făcînd un comentariu asupra lucrărilor care au fost prezentate la actuala ediție, că artiștii manifestau dorința de a participa cu opere foarte finisate. Lucrarea Doinei Șteflea contrastează față de îndrăzneala majorității celorlalte opere, fiind o analiză conștientă a unor posibilități și nicidecum o lucrare terminată, cu început și sfîrșit ». În continuare, făcînd o apreciere în legătură cu arta românească actuală, afirmam: « Arta românească în cele mai actuale manifestări ale sale, are poate o formă deosebită de interpretare a conceptualismului. Această formă intuită este antiretorică, creînd un conceptualism eminamente plastic, fără integralele retorice ale unei idei care trebuie să se manifeste mereu, pentru a defini conceptul la nivelul de interpretare-asimilare ». În acest text evidențiam de asemenea participarea altor artiști români, cum sînt Călin Beloescu, Alexandrina Gheție, Gheorghe Mazilu și Mihai Nazarie.

În sfîrșit, în 1981 Doina Simionescu primește Premiul celei de a XX-a ediții a concursului « Joan Miró », fiind astfel cea de a doua artistă din România căreia i se acordă acest Premiu căci, așa cum am menționat, Theodora Moisescu Stendl îl cîștigase în 1971, cu o lucrare foarte diferită, cum era arta de la începutul anilor '70, legată de concept și, prin urmare, de sinteza conceptuală. Despre opera Doinei Simionescu nu putem adăuga acum decît puțin față de textul catalogului din 1979, cînd a cîștigat prima mențiune. Desenul premiat din acest an face parte din aceeași serie de lucrări căreia artista continuă să i se dedice și astăzi. Imaginea acestei opere poate oferi o nuanță mai exactă lucrării, adevărată recuperare arheologică a întregii tematici semnice.

Proiecte de viitor în activitatea Fundației

Perioada 1980—1981 s-a încheiat cu marea expoziție Paul Klee, Premiul de artă Grafică « Joan Prats » și expoziția celui de al XIX-lea Premiu Internațional de desen « Joan Miró ». S-au prezentat de asemenea expoziția lui Albert Prats, în cadrul Spațiului 10 — unde expun tinerii artiști — și cea a artistului francez Delaroyer, la Spațiul 8, cu un *environment* pictural.

Proiectele pentru perioada următoare, 1981—1982, se axează mai întîi pe expoziția de sculptură a lui Angel Ferrant și cea a englezului Henry Moore, aceasta din urmă fiind în prezent expusă la Madrid, la Palatul de Cristal, Palatul Velázquez și în Parcul Retiro.

Ritmul instituției care poartă numele marelui artist catalan este în continuare credincios traiectoriei inițiale, punînd un accent deosebit în ajutorul dat tinerilor artiști, prin intermediul activităților « Spațiului 10 » și al Concursurilor de Artă Grafică « Joan Prats » și de Desen « Joan Miró », și stimulînd neîncetat cercetarea la un nivel cît mai actual și riguros. Fundația va găzdui și de acum înainte expoziții însemnate, care sînt mărturii grăitoare ale noii sensibilități contemporane și, totodată, va încuraja, prin cele mai actuale mijloace științifice și tehnice de care dispune, activitatea de cercetare și difuzare a operei lui Joan Miró aflată în custodia la Fundație.

În românește de TUDORA ȘANDRU OLTEANU

*** tip de lucrare realizată prin valorificarea țesăturilor industriale, pe care se pictează (în catalană).**

https://biblioteca-digitala.ro

centenar

ary murnu

adina nanu

1. Autoportret, Coperta albumului Contimporanii noștri, 1910—1911

2. Ilustrație la Harap Alb în « Lumea copiilor » din 27 VII, 1924, p. 461

3. Coperta la Ion Slavici, Povești, Ed. Minerva, 1908

4. Coperta revistei « Lumea copiilor » din 27 VII 1924

5. Conu Iancu Kalinderu (din albumul Contimporanii noștri)

6. Titu Maiorescu

7. Librărie la țară din Abecedar rural, București 1908

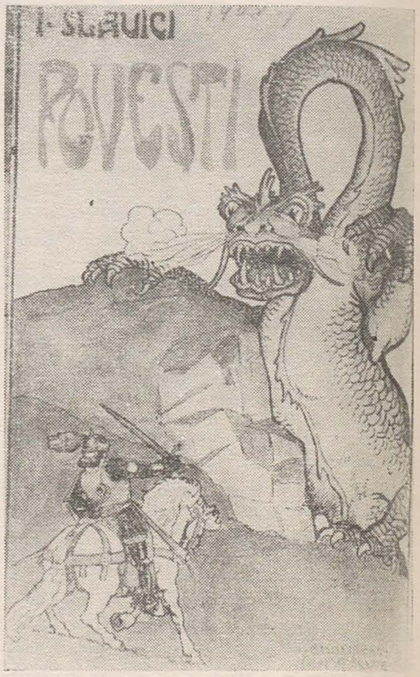
8. Oul, din Abecedarul pentru cl. I urban, București 1908

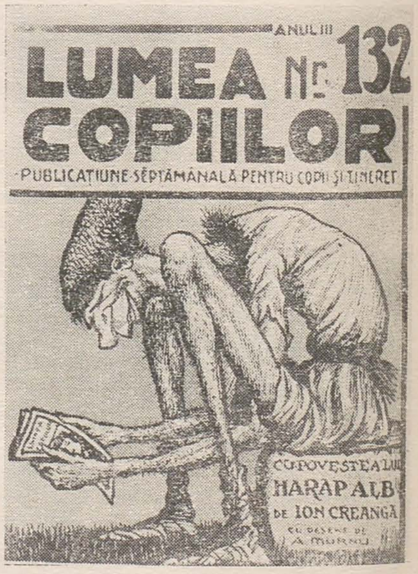
9. Peisaj din Abecedarul pentru cl. I urban București 1908

Cine nu a auzit de Ary Murnu? Numele lui a rămas legat de desenele satirice din « Furnica », la fel cum cel al fratelui său, George Murnu, s-a făcut cunoscut datorită traducerii Iliadei lui Homer.
Puțini știu însă că Ary Murnu prețuia mai puțin popularele sale caricaturi, pe care le executa cu facilitate, aspirînd să se realizeze cu adevărat pe plan artistic în grafica de șevalet și ilustrația de carte, ca și în pictura de peisaj.
Cine a fost de fapt Ary Murnu? La 100 de ani de la naștere și la 10 ani de la stingerea lui din viață, își mai amintesc de el cei care formau publicul de altădată al creațiilor sale sau care l-au cunoscut personal. În casa în care a locuit la sfîrșitul vieții împreună cu fiul și urmașul său în ale artei, sculptorul și pictorul Ion Lucian Murnu, s-au păstrat neschimbate camera și biblioteca sa, plină de publicațiile la care a colaborat, precum și un mare număr de picturi. Printre documente se află și manuscrisul monografiei artistului, redactat de muzeografa Anca Pop încă în timpul vieții maestrului.

Biografia lui Ary Murnu consemnează o existență îndelungată dar aproape lipsită de cotituri și de evenimente exterioare, concentrată asupra lucrului.
Originea aromână a familiei sale — căreia artistul îi datorează numele Arytomene Murnu Gheorghiadis — pare să fi determinat unele trăsături ale personalității sale. Născut în Macedonia, în localitatea Varia, întruna din comunitățile aromâne animate de conștiința frăției cu românii din nordul Dunării, Ary Murnu și-a găsit mediul propice activității sale în București, iar dorința de a participa din plin la viața culturală a țării sale, de care fusese departe în copilărie, justifică poate angajarea sa fără rezerve în lupta de opinii pe plan politic, cultural și artistic.

Cele mai îndrăznețe atacuri politice împotriva monarhiei și a partidelor politice la putere erau publicate de el în « Furnica », « Adevărul », « Dimineața », « Țînțarul » etc., cîteodată în aceeași zi în mai multe ziare. Simțindu-se solidar cu artiștii din generația sa, unii foști colegi de studii la München, Ary Murnu a fost și unul din membrii cei mai activi ai societății « Tinerimea artistică », îndeplinind, timp de 20 de ani, funcția de secretar.
Văzută în ansamblu, întreaga existență a lui Ary Murnu pare să fi fost dedicată împlinirii unei misiuni educative.
Crescut printre cărți — tatăl său era preot, profesor, director de liceu și autor al unui dicționar al limbii aromâne — a fost și el un fel de dascăl prin imagine, comunicînd vizual, în modul cel mai accesibil, cu publicul de toate vîrstele, cu copiii prin pozele cărților de școală sau ale revistelor cu povești, ca și cu



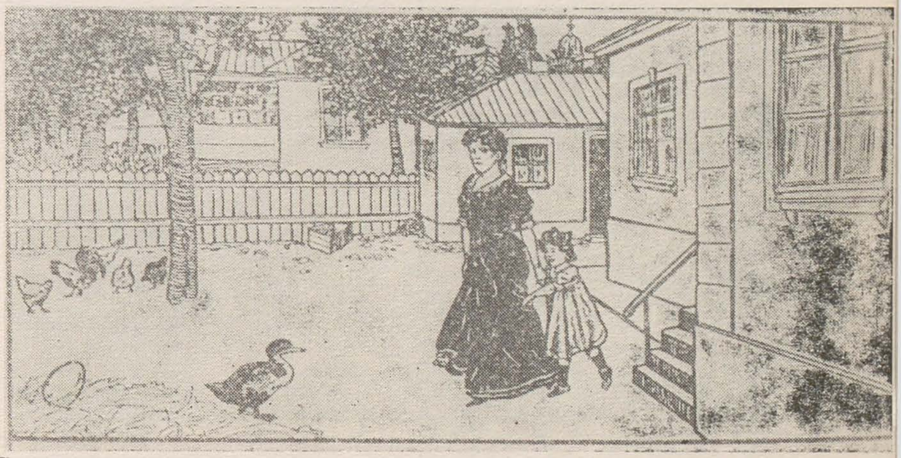


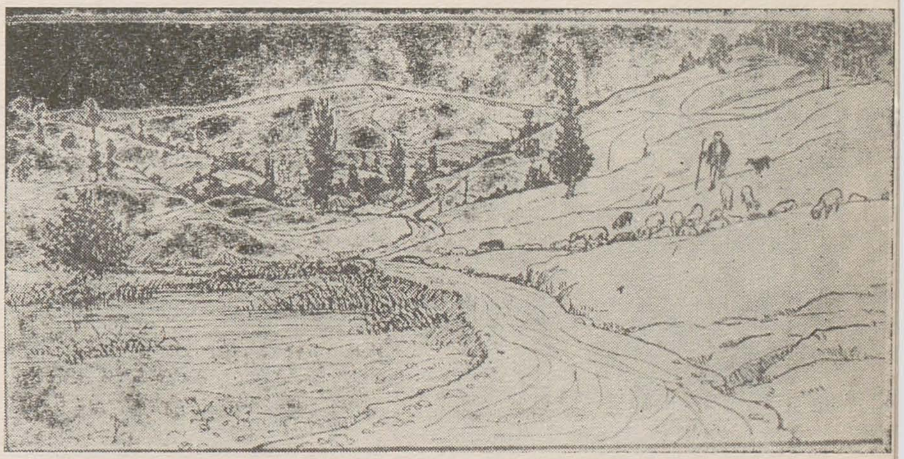
adulții, ajutîndu-i prin satirele actuale să priceapă vremurile pe care le trăiau, să privească lucid și critic personajele cele mai sus puse (ca în portretele șarjate din albumul « Contemporanii noștri »).
Rolul său de educator artistic s-a extins în multe domenii ale vieții cotidiene, desenatorul ridicînd valoarea estetică a unor imagini func-

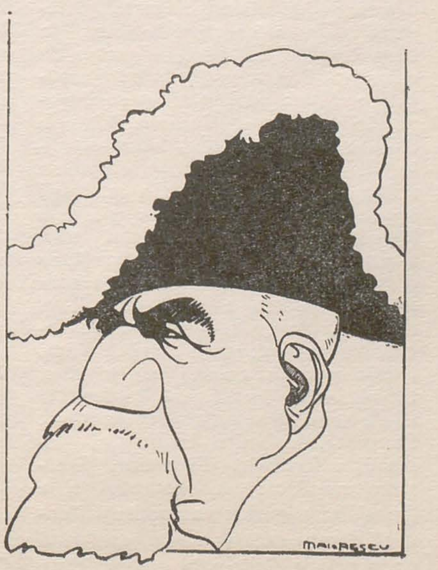
https://biblioteca-digitala.ro

ţionale, ca cele de pe bancnote, timbre poştale, afişe turistice sau comerciale, şi lucrînd ocazional şi pentru decorarea unor serbări populare ca Tîrgul Moşilor.

Pline de farmec şi savoare, dar, desigur, cele mai puţin cunoscute de marele public, au rămas ilustraţiile lui Ary Murnu pentru cărţile de şcoală. Abecedarul pentru clasa I din 1908, conceput diferit pentru copiii din mediul urban şi pentru cei de la ţară, este impresionant prin bogăţia şi probitatea informaţiei prin imagini care — avînd textul lecţiei doar ca punct de plecare — oferă adevărate reportaje documentare, pline de detalii asupra vieţii cotidiene de la începutul secolului.
Pe pagina învăţînd copiii de la oraş să scrie o-u-ou, se văd găini şi raţe în ograda unei căsuţe scunde, cu gard de lemn, ca la ţară, doar cocoana, coborînd în curte, îşi ridică delicat fusta pînă la pămînt.
Meritul cel mai mare al desenatorului este strădania evidentă de a evita şablonul sau facilitatea aproximaţiei. Ilustraţiile sînt compuse ca scene de gen cu mai multe personaje, fiecare cu personalitate distinctă, ca de pildă în descrierea unei librării în care sînt conturaţi cu umor domnul respectabil cu ţilindru şi pince-nez, doamna cu pălărie cu pene şi trenă, sau băieţelul îmbrăcat «marinel», alături de personajul principal, ţăranul care intră pe uşă cu prestanţa unui cow-boy.
Toate detaliile, de pildă micile animale — şoarecele, capra, pisica — sînt studii atente după model, amintind prin rigoare «iepurele» lui Dürer, dar de dimensiuni reduse, trasate în cîteva linii.
Urmărind transmiterea unor cunoştinţe limpezi despre realitate, autorul nu-şi punea problema pătrunderii sau preluării mijloacelor de expresie specifice vîrstelor mici (care aveau să fie studiate la noi abia în deceniile următoare), servind scopul propus — informarea — prin imagini corecte ca proporţii şi perspectivă, clare, uşor de descifrat şi răspunzînd prin bogăţia amănuntelor curiozităţii copiilor.
Apropierea de sufletul acestora se face însă simţită în candoarea viziunii, luminoasă, lipsită de contraste violente de umbre şi lumini sau de agresivităţi ale liniei, siluetele fiind conturate de un contur calm, cursiv, egal.
După cum remarca Victor Ion Popa (în cronica artistică din «Adevărul» din 8 aprilie 1924) într-o vreme în care în ilustraţiile de carte se foloseau desene de import, clişee străine, de cele mai multe ori germane, Ary Murnu a făcut o muncă de pionierat, a fost un adevărat deschizător de drum pentru introducerea motivului specific românesc.
În revistele «Lumea copiilor» şi «Lumina copiilor», artistul avea de tradus în imagini basme şi legende deseori referitoare la trecutul nostru istoric. Cu probitatea-i caracteristică, adresîndu-se adolescenţilor, el încearcă o evocare realistă a figurilor istorice, recurgînd doar discret la o stilizare în spirit neobizantin, la modă în acei ani.
Cel mai liber îşi permite însă ilustratorul să închipuie personajele fantastice din basmele populare, ca cele din Harap-Alb — Setilă, Flămînzilă etc. dîndu-le o întruchipare exemplară, greu de depăşit. Cu toate disproporţiile, cerute de textul basmului, aceştia nu apar ca monştri înspăimîntători, ci ca fiinţe viabile, oameni cu înfăţişarea blajină şi costumaţie ţărănească, atît de veridici, încît singurul erou cu proporţii normale, Harap Alb, apare nefiresc. Şi meşteşugul este aici mai elaborat, linia desenului variată, modelînd volume expresive, — ca picioarele costelive ale lui Păsări-lăţi-lungilă — indicînd planuri, umbre şi textura materialelor — hainei, încălţărilor, ierbii.
Dar eroii basmului par atît de adevăraţi, mai cu seamă pentru că răsar în faţa noastră într-un peisaj real, familiar, cu stînci, rîpe şi pîlcuri de copaci, ca pretutindeni în Carpaţii româneşti. În acest caz nu este vorba doar de utilizarea unor desene prealabile după natură ci de transpunerea grafică a uneia din picturile lui Murnu. Ocupat tot timpul cu comenzile de grafică ce-i asigurau existenţa, acesta a dus toată viaţa dorul culorii, lucrînd în ulei, mai ales în vacanţe, peisaje de munte. Faptul că se trăgea din neam de oieri de la munte poate fi una din explicaţiile pasiunii pentru priveliştile montane a lui Ary Murnu, unul dintre primii oameni de artă de la noi care au bătut cu piciorul







potecile munţilor, alături de Nestor Ureche, Bucura Dumbravă sau Mihail Sadoveanu, aducînd în picturi impresii proaspete, inedite, diferite de tablourile salonarde preferate de cumpărătorii de rînd. Lucrate la faţa locului, pe cartoane de mici dimensiuni, peisajele exprimă bucuria cufundării orăşanului în natura primordială, cu formele nesfîrşit de diverse ale stîncilor, crengilor şi frunzelor. Pictorul se exprimă mai cu seamă prin dispunerea compoziţiei, mai puţin prin tratarea picturală. Cel mai deseori apare în prim plan un copac, ca un exponent al fiinţei umane, avînd în fundal muntele, mare şi aspru, uneori aburit de ceaţă. Contrastul de dimensiuni, forme şi valori se estompează prin culoarea care le leagă, sugerînd o blîndă integrare a omului în mediu, fără stridenţe sau conflicte. Gama cromatică constă din nuanţe de verde, bleu şi griuri perlate, pasta aşternută în tuşe spontane atingînd uneori preţiozităţi ce amintesc de peisajele şcolii de la Barbizon (Valea Prahovei, 1915, Valea Trotuşului, 1920 etc.).
Peisajele lui Ary Murnu, discret umanizate, cu unele sugestii simbolice încă nedesluşite din noianul formelor diverse de natură, par a fi constituit o etapă de pregătire, o treaptă necesară pentru creaţia fiului său, Ion Lucian Murnu.
Afirmat întîi ca sculptor, obişnuit să detaşeze din contingent forme esenţiale, acesta a evoluat către o marcată spiritualizare a imaginii. Apare astfel revelatoare comparaţia dintre peisajele tatălui, în care arborii îşi înalţă timid şi cu candoare frunzişurile gracile, în contrast cu masa brută a stîncilor peste care plutesc nori străvezii, şi pînzele fiului, în care siluetele simplificate aproape heraldic ale trunchiurilor de copac sfîşie cu vîrfurile lor pînzele apăsătoare ale norilor, încărcînd meditaţia cu o emoţie decantată de exprimarea succintă, modernă.

https://biblioteca-digitala.ro

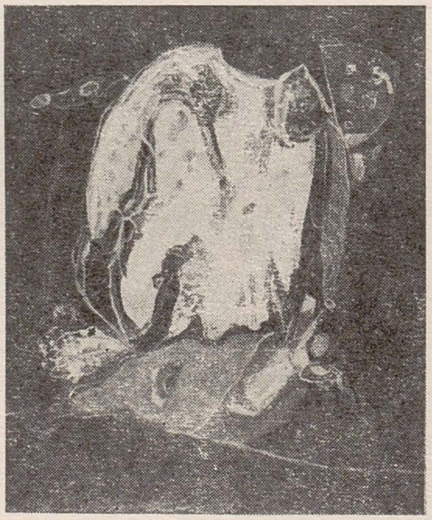
jurnalul galeriilor

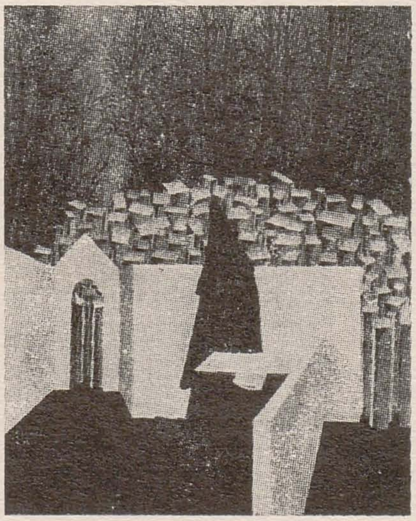
theodor redlow

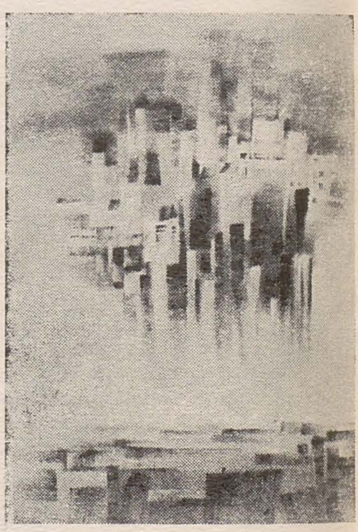
Fără să fi fost un hiatus în peisajul expozițional al Bucureștilor, luna iulie nu a oferit surprize și nici incitări majore la comentariu. Monotonia, impresia de facilitate și de complacere în zonele călduțe ale accesibilității, care nu angajează disponibilitățile cugetului, au fost rupte și contrariate, fapt îmbucurător, mai cu seamă de propunerile unor debutanți din generația celor sprijiniți (cu generozitate, dar și cu un net discernămînt al valorii) de Cenaclul tineretului, precum și de grația unui artist vîrstnic, dar de o prospețime exemplară.

Expunînd « chemări suprapuse » (tempera cu emulsie), « aparențe » (desene în peniță) și 18 picturi în ulei la limita dintre informal și figurare, *LIVIU CĂLINESCU* s-a definit, în spațiul de reculegere *Atelier 35* al *Galeriei Orizont*, ca un pictor atașat virtuților intrinseci de expresivitate ale mijloacelor sale, stăpîn cu autoritate asupra acestor mijloace și, în același timp, stăpînit de ele — lăsîndu-se adică purtat, în incursiunile sale, după chemările de sirenă ce răzbat dintr-o magmă cromatică aflată într-un proces deschis de articulare. Cum bine a sesizat, în prefața catalogului, Victor Ieronim Stoichiță, problema comunicării se pune aici în termenii unei « forme dinainte de formă », încă neconstituită în imagine sau în semn. Neliniștitele contopiri și suprapuneri de straturi primordiale (articulez vocabule din titlurile lucrărilor) configurează feluritele chipuri ale latenței, prevestind o înălțare sau o renaștere, o curgere sau o maree, în alcătuiri mișcătoare ce amintesc de poetica lui Gorky sau de aceea a lui Masson, dar fără apăsările și anxietățile acestora, ci într-o plinătate caldă ce vine în întîmpinarea apetitului senzorial de tonuri savuroase și a celui spiritual de explorare a unor continente fictive, mai degrabă lăuntrice. « Privindu-mă » se cheamă una dintre lucrările lui Liviu Călinescu, pictor pînă în vîrful unghiilor, amator de raporturi rare și de fine diferențieri calitative, pe care le obține, cu toată modestia, din jocul transparențelor și al calităților pastei — o pastă cînd așternută cald, cu o anume tandrețe a tușei, cînd triturată sau scrijelată cu o savoare tactilă de care sînt văduvite, din păcate, multe din expozițiile de pictură din ultimul timp. Am fost întotdeauna atent la calitatea suprafeței unui tablou și, în afara opțiunilor de stil și de limbaj care obligă la o execuție impersonală, am căutat să reconstitui gestul pictorului, motivațiile senzuale și afective ale contactului cu pînza, care deosebesc, în fond, picturalitatea de ticurile sensibleriei și ale virtuozității gratuite, oricît de direct ar merge acestea « la inima » privitorului dornic de emoții confortabile ! (vezi, de exemplu, expoziția Șerban Rusu Arbore, la *Căminul Artei* sau, la *G.A.M.B.*, Constantin Cosma).

Tot la *Atelier 35* și tot la prima expoziție personală, *GHEORGHE ZĂRNESCU* a creat din piesele sale de sculptură minimal-rudimentară, voit lipsite de retorismul dimensiunii și de expresivitatea texturală a materialului (lemn vopsit în ocruri și griuri), un spațiu auster, sărac aproape, a cărui parcurgere a putut prilejui cîteva gînduri despre căutarea datelor fundamentale ale experienței vizuale, tactile și motrice prin care intrăm în contact cu lumea, înaintea discernerii oricăror prezențe obiectuale și înaintea oricăror articulări semnificante. Meditația lui Zărnescu, decupajele și asamblările sale vizează orientări și axări, noduri de tensiune și indicații de direcție, care permerg configurării spațiului și amplasării volumelor, ca un fel de structuri elementare ale semnificației sculpturale: cîmp, răscruce, legătură, cale . . . În afara unui « Cer » adunat volumetric, ca un meteorit, și marcat copilărește prin incizii stelare, am remarcat cu deosebire o pereche de forme « solare », un fel de tronuri arhaice implantate în spațiul sărac al ansamblului, deasupra căruia se înălțau ca o posibilă articulare sintactică și semantică a structurilor elementare. Reflexivitatea demersului și franchețea rostirii impun un sculptor care își cucerește teritoriul pornind de la originile alfabetului plastic.







1. LIVIU CĂLINESCU
2. NICOLAE OVEJAN
3. VIRGINIA BAZ BAROIU

Rămînînd la *Orizont*, voi consemna și cele două expoziții care s-au succedat, în cursul lunii iulie, în sala de sus. *IULIAN OLARIU* a închegat un ansamblu coerent de pictură și sculptură: coerent și omogen pînă la desăvîrșita monotonie. Supuse unei cosmetici puriste care le-a lipsit de asperități și surprize, echilibrate cuminte după principiul sigur al contrabalansării, delimitate de linii drepte sau curbe liniștite, mereu egale cu ele însele — formele (bi- și tridimensionale) alcătuiau un ansamblu distant și neutru, lăsînd privirea să treacă în voie de la o lucrare la alta și să adune, pînă la urmă, o impresie de răcoare vecină cu indiferența. Ce-i drept, compozițiile picturale puteau fi admirate pentru combinatoria savantă a formelor și mai ales pentru jocurile dimensionale (elemente mici, ritmate și accentuate sacadat, susținînd desfășurarea unor figuri mai ample, uneori cu sugestii de eclo-ziune), iar marmorele albe, atent polisate, aveau o anumită grație în arcuirile consonante ale muchiilor, dar toată această etalare de știință și de rafinament nu făcea decît să țină la distanță. Singurul element de incitare — și acesta neplăcut — a fost intruziunea printre planurile colorate (mai mult sau mai puțin violaceu) a unor fîșii de material abraziv (să fi fost oare schmirgel?), care făceau notă discordantă într-o ambianță voit elevată și, în fond, higienică.

La rîndul lor, picturile pe sticlă ale lui *NICOLAE OVEJAN*, agreabile prin acuratețea artizanală și poetice prin atmosfera lor misterioasă (un mister mai degrabă deschis reveriei în ore de siestă decît spaimelor obsesive), au constituit un ansamblu de asemenea monocord, prielnic însă receptării cu dominantă sentimentală. Cu împrumuturi din viziunea unui Chirico sau a unui Alberto Savinio, cu minuția neliniștitoare a lui Delvaux și cu elemente de recuzită scenografică, proiecțiile de arhitecturi imaginare prilejuiau apariții fantomatice, bizare și totuși blajine, care bîntuiau spații pustii, lunecînd în fluturări de falduri către o enigmatică țintă. Numai că acești strigoi insinuați în drapaje fastuoase nu creau insolitul și nici măcar nu suscitau vreo nedumerire . . .

Reconfortant — popasul la *Eforie*, unde *CORNELIA VICTORIA DEDU* a adus o selecție de uleiuri și pasteluri lucrate cu meșteșug pictoricesc, în buna tradiție a lirismului nostru de peisagiști. Fără a explora cărări nebătute și fără a silui motivul cu interpretări arbitrare, Cornelia Victoria Dedu a ales firescul exprimării nemijlocite, preocuparea ei de căpetenie fiind, mi se pare, aceea a adecvării între emoție și impresie și, mai important, între spectacolul trăit al naturii și închegarea lui picturală, cu o coerență nu impusă de voința constructorului sau a interpretului, ci rezultată din însăși intimitatea dialogului cu motivul, cu paleta și cu pînza. Nimic nou în această expoziție și totuși fiecare lucrare era în felul ei nouă, prin sinceritate și prospețime. Se simte, mai ales în peisaje, temeinicia formației de pictor. Exersarea răbdătoare a percepției și a limbajului asigură acea coerență lăuntrică despre care vorbeam, conferind unor peisaje (îndeosebi celor pictate în Deltă) o unitate inconfundabilă de atmosferă. Dacă mi-aș permite un sfat, aș spune că, pentru acest tip de picturalitate, compunerea în pete difuze și în tonuri fluide este de preferat descriptivismului grafic și clar-obscural care alterează unitatea de atmosferă a unor lucrări, prin acea redundanță numită de André Lhote « pleonasm plastic ».

Universul cel mai poetic cu putință, cel mai feeric și mai înaripat a fost acela creat de *VIRGINIA BAZ BAROIU*, ale cărei acuarele dense și bogat modulate au făcut din sala de sus de la *Căminul artei* un spațiu al efuziunilor și al proiecțiilor empatice. Bogăția de tonuri umede întrețesute cristalizează cînd și cînd configurații fremătătoare, fluiditățile se adună în jerbe de petale sau de aripi învolburate, în miraje cerești sau terestre, creînd o ambianță cvasi-muzicală, ca « formă articulată a sentimentului » (Susanne Langer). Virtuozitatea slujește aici, cu totală adecvare, expresiei. Lucrate parcă în stare de transă, într-o perpetuă jubilație, cu toate cenzurile abolite, acuarelele Virginiei Baz Baroiu atestă darul de a transcrie, imediat și fără pierderi de intensitate, încîntările unui suflet lacom de hrana pe care i-o pot oferi splendorile de tot felul. Și totuși, cenzurile și convențiile se mențin și constring imaginația să nu depășească limitele cunoscutului. Fantazarea nu trece dincolo de tiparele familiare, iar expresia figurală pare mai mult o traducere liberă a intenției poetice decît o creație autonomă. Calofilia, după cum bine se știe, întinde la tot pasul capcane . . .

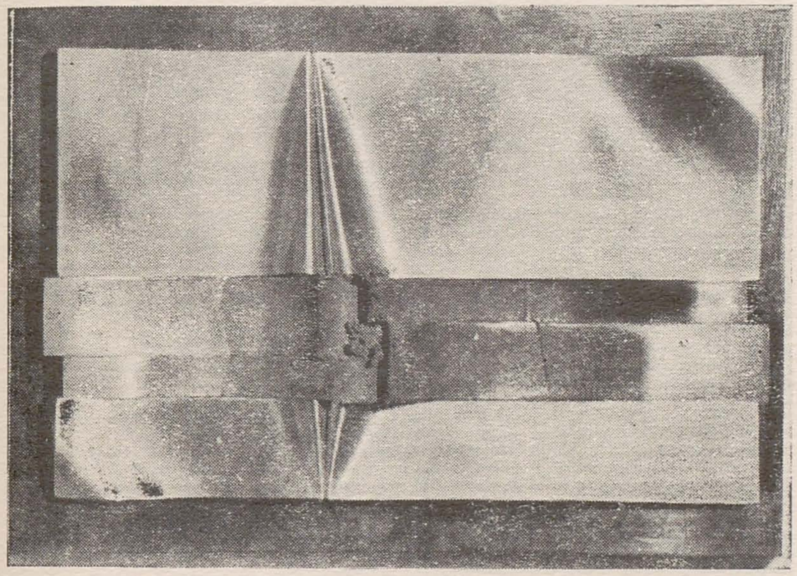
Sub semnul calofiliei s-au aflat și formele din metal ale lui *NICOLAE MOLDOVEANU (Galeria Galateea)*. Ezitînd, în aceste volume grațios arcuite, decupate, polisate și patinate cu acuratețe de bijutier, între decorativ și monumental, între seducțiile podoabei și rigorile expresiei, Moldoveanu este în primul rînd un meșteșugar dibaci și sensibil, care știe să valorifice tensiunile perceptuale dintre suprafețele lise și cele rugoase, dintre decupajele vălurite și cele tranșant rectiliniare, fără a simți însă nevoia să valideze aceste tensiuni și să le confere și un alt rost, dincolo de sfera agreabilului.

O expresie acută, cu șocuri și contra-

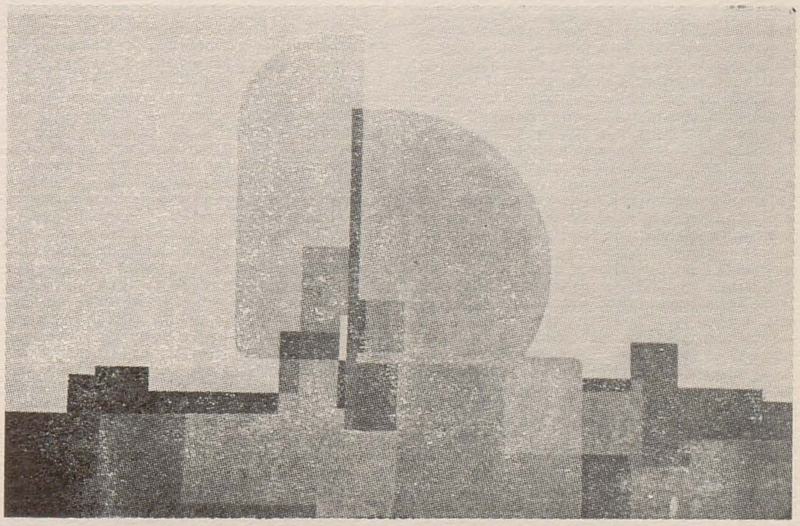
https://biblioteca-digitala.ro

dicţii, cu nostalgii şi revolte a animat expoziţia de grafică a lui *IOAN DONCA (Simeza)*: un ansamblu neliniştit şi divers, contradictoriu prin oscilarea între imagistica descriptivă şi cea vizionară, dar unitar prin asumarea liniei ca gest şi ca atitudine. Cîteva obsesii figurative (calul, roata, poarta maramureşeană, mîna deschisă într-un gest de ofrandă sau de protest) sînt restituite grafic fără sofisticări tehniciste, cu o imediateţe ce trădează atît sinceritatea cît şi zbuciumul celui pornit să se înţeleagă pe sine — de unde şi marele număr al autoportretelor. Păstrînd un caracter frust şi grăbit, limbajul grafic valorifică bruscheţea unghiurilor şi vitalitatea curbelor, ritmurile sacadate şi opoziţiile violente, sub imperiul nerăbdării de a spune şi de a arăta.

Revelaţia acestei perioade a fost pentru mine, tot la *Simeza*, selecţia de portrete-măşti din opera lui *MARCEL OLINESCU*. Venerabilul artist se dovedeşte, la cei 85 de ani ai săi, nu numai un observator atent al năravurilor şi al hibelor ce-i stau omului în fire, nu numai un moralist cu ironia mereu trează, care sancţionează cu înţeleaptă îngăduinţă prea omeneştile noastre păcate, dar şi un pictor de o cuceritoare francheţe a exprimării, a cărui ştiinţă, consumată în ani şi ani de creaţie rodnică, îi îngăduie astăzi să ridice din umeri în faţa oricăror pretenţii estetizante şi să lucreze, cu tinerească siguranţă de sine, asemeni unui amator. Diletantul (potrivit dicţionarului) este persoana care se dedică unei ocupaţii pentru propria sa plăcere şi care nu ascultă decît de îndemnurile propriilor sale gusturi şi preferinţe. Din păcate, manifestările de diletantism pe care ni le oferă nu de puţine ori expoziţiile de artă nu dovedesc detaşarea menţionată în definiţia de dicţionar, ci, dimpotrivă, sînt viciate de complezenţă, flatînd veşnic micile noastre emoţii din registrul confortabilului. Şi atunci, nu este oare un prilej să răsufli uşurat cînd vezi că un maestru, care a lăsat demult în urmă ticurile de atelier, pictează în deplină libertate, alăturînd tonurile cele mai vii, uneori pînă la disonanţă şi stridenţă, şi aşternînd culoarea cu o dezinvoltură de copil, dornic să obţină nu efecte, ci eficienţă? Desigur, eficienţa dorită de Marcel Olinescu este una de natură moralizatoare. El închipuie o populaţie de măşti care, în loc să ascundă, dezvăluie şi chiar denunţă « adevărul gol-goluţ ». În această operă de fiziognomist, maestrul se bizuie pe experienţa înaintaşilor săi, gravorii ţărani de la Haşdate şi de la Nicula, pe cunoaşterea datinilor şi a mitologiei româneşti şi, în acelaşi timp, îşi găseşte afinităţi cu bizareriile manieriştilor şi cu viziunea halucinantă a unor expresionişti ca Nolde şi Ensor. Măştile sale, mai mult groteşti decît comice, sînt cîteodată aproape neliniştitoare: « Musafirul nepoftit », « Nea Ilie Tăcutul » sau năstruşnicul flăcău tomnatic pornit să dea « cu barda-n lună » au în ele ceva alarmant, ca o ameninţare surdă ce răzbate din vivacitatea corosivă a culorilor. Semnalul de alarmă se aude însă destul de slab, dominat de sunetul trompetelor de bîlci. Ardeii, cartofii şi păstîrnacii preschimbaţi în nasuri, ochii făcuţi din nasturi şi butoniere, bărbile false şi gurile întinse pînă la urechi maschează adîncimile obscure în jocul pestriţ şi burlesc al incongruenţelor. Cu toate acestea, mai mult decît umorul, ceea ce contează este savoarea picturală necontrafăcută. Oricît am fi de reflexivi, puţină prospeţime nu ne strică!



4. *NICOLAE MOLDOVEANU*
5. *CORNELIA VICTORIA DEDU*



6. *IULIA OLARIU*

7. *IOAN DONCA*
8. *MARCEL OLINESCU*

https://biblioteca-digitala.ro

cenaclul tineretului

Opiniile şi propunerile formulate aici, pe care le-am solicitat şi apoi juxtapus în condiţii « de seră », ar fi putut, la fel de bine, să fie expuse în « plein-air », la o reuniune a cenaclului, de pildă, ceea ce s-a şi întîmplat, în parte, în timpul serilor de discuţii ce s-au abătut, de fiecare dată, de la tema propusă (« Despre profesionalism şi profesionalitate în artă », « Expoziţia ca argument »), pentru a culmina (sau pentru a eşua?) într-o singură « problemă »: însăşi raţiunea de a fi cenaclului. încotro? Cu ce ţintă? Cu ce roade? Prin ce modalităţi?

Am grupat opinii şi propuneri ce exprimă nu numai aspiraţii, dar şi convingeri, permiţînd « desenarea » unui dorit organism multiform, ale cărui funcţii să fie atît formative şi promoţionale cît şi, mai ales, integratoare, ceea ce ar însemna, redînd dezbaterilor amploarea şi respiraţia comunicării, să căutăm o punte între gîndul solitar şi cel solidar. Din diferitele moduri de « a se arăta » ale artistului tînăr — în expoziţii publice, cu lucrări propuse colegilor de breaslă (ca incitare la dialog, a cărui finalitate să fie nu sancţionarea ci împărtăşirea de preocupări), cu formulări de crez sau de program (din a căror confruntare nu e exclus să rezulte şi o convergenţă) — cenaclul poate aspira, dacă nu să configureze o « magmă » de creativităţi nu întotdeauna conştiente şi nu întotdeauna clar orientate, cel puţin să aducă la lumină traseele pe care evoluează partenerii de generaţie şi, eventual, să distingă albiile unor cursuri de forjare a limbajului plastic-figural, în cazul în care eclozIunea creativităţii tinere ar face din noi martorii şi părtaşii unui fenomen de artă cu tendinţă de închegare coerentă (mă gîndesc, desigur, la închegări provizorii şi relative, validate de un orizont şi aflate perpetuu sub semnul deschiderii).

THEODOR REDLOW

Şase ipoteze de lucru. Desigur, ideea de cenaclu este mai apropiată de cei care se ocupă de literatură, însă extinderea ei la toate domeniile artei devine acum absolut necesară. Tradiţia Junimii arată că un adevărat cenaclu nu se epuizează în istoria culturală a momentului, ci instaurează o « forma mentis ». Cum acţionează, odată realizată, această « forma mentis »?
— Între admiraţie şi critică. Critica adevărată (spune Al. Paleologu, parafrazîndu-l pe Călinescu) este « arta de a admira, arta de a provoca admiraţia, arta de a aprofunda admiraţia ». Oricît ar părea de ciudat, admiraţia nu e la îndemîna oricui, ea pretinde o anumită educaţie şi o anumită tehnică.
Tocmai într-un cenaclu al tinerilor (care nu întîmplător, la artiştii plastici, se numeşte « Atelier 35 ») cred că se poate meşteşugi această deprindere de a admira, de a afirma, de a nega — într-un cuvînt, deprinderea de a te declara liber. Goethe spunea: « Să te declari liber este un mare curaj, căci declari totodată că vrei să te stăpîneşti pe tine însuţi; şi cine e în stare s-o facă? »... Problema luării în stăpînire de sine a propriei personalităţi cu imprevizibila ei expansiune, nu e o chestiune a dificultăţii ci a sensului ei: în ce scop te stăpîneşti cînd există temeiul spre o dezlănţuire de forţă? Momentele de *asumare printr-o decizie* sînt, de fapt, nucleele în jurul cărora se articulează fapta artistică. Parte a metabolismului cultural, actul artistic (de la intenţie şi pînă la întruparea în obiect) preia rolul rememorării evenimentului petrecut, negînd mai întîi istoricitatea, pentru a o restaura ulterior, la nivelul orizontului cultural al redefinirii. Redefinirea, realizată în primul rînd în spaţiul interior al artistului, prin trăirea culturii ca formă de viaţă şi prin contopirea vieţii imediate în biografia operei, începe, de fiecare dată, ca un eventual remediu al îndoielii.
Cenaclul poate deveni mărturisitorul « trăirii culturii » (o comunitate, un grup nu se constituie ca atare decît cînd îşi dă o lege, ceea ce înseamnă formularea textuală — scrisă sau nu).
Cenaclul poate avea opţiuni, dar nu preferinţe (opţiunea fiind deliberată, concluzionînd o poziţie teoretică). Trebuie dobîndite astfel cele două compartimente ale gestului: cel intim, impresionist şi capricios, şi cel general, obiectivat, funcţional, capabil de a genera o ierarhie de valori reale.
Cenaclul poate fi un partener loial în drumul trăirii culturale, de la nevoia de certitudine la necesitatea interogării, cu responsabilitate deplin asumată, a artei înţelese drept cultură « în praxi ».
Rolul cenaclului poate fi de a introduce noi scenarii operante în planul artistic şi în cel social. WANDA MIHULEAC

O şcoală de gîndire. După experimentarea, într-un timp îndelungat, a mai multor moduri de a funcţiona, cred că este momentul ca cenaclul tinerilor artişti să adopte un program de lucru adecvat tuturor scopurilor pentru care fiinţează. Dacă se acceptă ideea că cenaclul este şi trebuie să fie forma organizată de manifestare şi de impunere a talentelor tinere, la fel de important este ca cenaclul să fie *un loc de dezbatere a ideilor şi conceptelor de bază ale artei*, un loc al afirmării şi verificării noilor idei şi crezuri umane şi artistice. Misiune deloc uşoară, deloc secundară, cenaclul trebuie să fie, la modul ideal, laboratorul în care să germineze ideile, operele viitorului. Pentru aceasta, el poate să fie, mai mult decît o « rampă de lansare », o şcoală de gîndire.
În esenţă, văd desfăşurarea activităţii cenaclului pe trei direcţii:
1. şedinţe interne de dezbatere, prilejuite de etalarea unor lucrări individuale sau de grup;
2. colocvii cu caracter teoretic, pronunţat interdisciplinar, la care să fie invitaţi artişti şi critici reprezentînd toate generaţiile, precum şi oameni de cultură din cele mai diverse cîmpuri de activitate: scriitori, filosofi, sociologi, oameni de ştiinţă;
3. expoziţii individuale şi de grup, la galeriile tineretului din cadrul U.A.P.
Pentru a da coerenţă şi unitate acestor tipuri de activitate, ele trebuie gîndite suplu, nuanţat, ceea ce presupune o subtilă întrepătrundere. Astfel, dezbaterea în faţa operelor se poate purta urmărind o idee sau un corp de idei legate de *destinul actual al imaginii*, pentru ca discuţiile să aibă direcţie, deschidere şi o finalitate mai generală. Serile cu caracter teoretic pot fi dedicate discutării fundamentelor etice ale creaţiei, precum şi unor concepte fundamentale ale esteticii sau ale filosofiei culturii. O temă plină de interes ar putea fi, spre exemplu, analiza accepţiilor ideii de manierism, atît de plină de semnificaţii şi consecinţe. Cred că ar suscita interes şi o serie de colocvii legate de *mutaţiile intervenite în practica şi în gîndirea artei actuale*. Cenaclul ar putea, de asemenea, să organizeze expoziţii cu caracter mai cuprinzător, secţiuni semnificative în creaţia tînără de la noi, expoziţii cu caracter antologic, care să sublinieze direcţiile esenţiale, accentele importante, schimbările de orizont şi de crez, de sensibilitate şi de optică artistică ce pot fi decelate în arta generaţiilor tinere. Astfel de expoziţii ar putea fi itinerate în ţară, dar ar putea constitui şi fondul unor expoziţii pe bază de schimb reciproc cu ţările vecine. În acest sens, o *bienală a tineretului* rămîne forma ideală de luare a pulsului creaţiei « ce vine ». Un rol din ce în ce mai important trebuie să-l dobîndească, în cadrul cenaclului, tinerii şi foarte tinerii critici de artă, ca exponenţi şi purtători de cuvînt al generaţiei. Aşadar, activitatea cenaclului se poate desfăşura pe mai multe planuri, acoperind un cîmp cît mai mare de necesităţi. MARIN GHERASIM

Calitatea umană. Tinerii care vor să facă parte dintr-o colectivitate trebuie să ştie « la ce bun »: expoziţii, tabere, contracte, reduceri de taxe, ajutoare, asistenţă juridică, împrumuturi, ajutoare de boală, excursii, premii, donaţii, drepturi de participare, de însoţire, de refacere în casele de creaţie, obţinere de comenzi de artă monumentală etc. Trebuie să ştie ce sînt Fondul Plastic, Combinatul Fondului Plastic.
Din cenaclu fac parte membri ai Uniunii şi nemembri. El are o conducere care ia parte la diferite comisii — de consfătuire, de achiziţii, de jurizare, de programare. Din această cauză se va întreba: « ce-i de făcut cu aceşti tineri? », « ce-i atrage? » şi desigur că o discotecă sau oameni celebri vor « atrage » public la şedinţe, dar îi vor izola pe cei « conduşi » de « conducători ». Un prim program ar fi aşadar cel de *informare*. Un al doilea lucru care ar merita să fie făcut de către conducerea cenaclului este *să se documenteze asupra condiţiilor de viaţă şi de lucru ale membrilor*. Cum se descurcă fiecare? Cu toţii sînt absolvenţi ai facultăţilor de artă — o infimă parte din cei care, altfel, şi-ar fi dedicat viaţa artei. « Artistul » e o categorie socială care exercită o atracţie crescîndă, chiar şi în sensul unor previziuni ale lui Marx, de transformare a muncii şi a sensului valorii create. Este, deci, o categorie viabilă sau pe cale de dispariţie?
Cenaclul ar trebui, prin lipsa sa de didactică (deci prin libertate) să facă serviciul « şcolilor libere ». Ce învaţă alţii? De ce se « expun » muzică şi balet ca obiecte plastice? De ce au desenul sau corpul uman valoare într-un concert? Se expune, de fapt, calitatea umană: totalitatea. ION GRIGORESCU

Context cultural Consider că principalul scop pe care îl are de îndeplinit un cenaclu al tineretului este de a crea premisele afirmării tinerilor creatori. Din acest punct de vedere, ne putem mîndri cu cele două spaţii expoziţionale (« Atelier 35 », galeria « Cenaclu »), unde tinerii artişti pot realiza un dialog viu, direct cu publicul. Ce ar aduce în plus reuniunile cenaclului?
1. un plus de unitate între membrii săi; mă gîndesc la faptul că diferenţele de vîrstă şi de experienţă acumulată în timp despart cel puţin două generaţii distincte;
2. un schimb viu de informaţii prin
— dezbateri pe anumite teme, cu participarea unor personalităţi (artişti, scriitori, critici);
— prezentarea (susţinută de diapozitive, filme, fotografii) celor mai semnificative manifestări din arta contemporană (curente, expoziţii, simpozioane);
— susţinerea unor discuţii în sălile de expoziţii, în confruntarea directă cu opera);
— programarea unor expoziţii cu o anumită tematică.
În acest fel, fiecare membru al cenaclului ar cîştiga experienţă, maturitate profesională, înţelegere a contextului cultural contemporan. NICOLAE GOLICI

O lărgire a preocupărilor Se impun înnoiri în organizarea şi în activitatea Cenaclului, şi aceasta nu pentru că, pînă acum, manifestările aflate sub egida sa nu ar fi fost de înaltă ţinută (multe dintre expoziţiile de la « Atelier 35 » s-au constituit în evenimente de excepţie în viaţa artistică), ci pentru că a găsi noi modalităţi de desfăşurare a activităţii, în concordanţă cu preocupările actuale din domeniul artei, trebuie să fie un obiectiv constant al unui cenaclu al tinerilor artişti. Expoziţiile personale vor rămîne, probabil, în continuare, o constantă a activităţii cenaclului, urmărindu-se, însă, şi organizarea unor expoziţii de grup, cu o participare mai largă şi cu un program care să constituie un punct de vedere al artiştilor tineri. O altă preocupare ce ar putea fi amplificată — orientarea spre manifestări artistice ce ating şi alte domenii ale plasticii contemporane (ambient, fotografie, obiect, asamblaj etc.), prezente pînă acum doar ocazional în manifestările noastre. Dezbaterile, organizate frecvent, au fost şi vor rămîne indispensabile, completînd în mod fructuos activitatea cenaclului. Ar fi interesant să se organizeze şi « expoziţii-dezbatere », în care argumentele să fie lucrări ale artiştilor, eventual schimbate de la o săptămînă la alta, ca o replică la propriile lucrări sau la lucrările celorlalţi, urmînd ca în final să apară un catalog care să înregistreze etapele parcurse. DAN MIHĂLŢEANU

Pentru comunicare Pentru noi, tineri artişti plastici, cenaclul este o necesitate obiectivă. Trăim perioada de formare a personalităţii artistice, şi de aceea, cenaclul trebuie să ne ajute în intenţia, în voinţa noastră de a ne defini un traiect creator. Venim la cenaclu cu dorinţa de a comunica, de a ne dezvălui către colegii de breaslă, cu ceea ce gîndim, cu atitudinile noastre, cu produsul nostru artistic. Venim pentru a comunica între noi, cei foarte tineri, dar, mai ales, pentru a cunoaşte şi pentru a primi experienţa acumulată de artişti cu personalitate conturată, din generaţia anterioară nouă. Cuprinzînd şi organizînd pe tinerii artişti plastici, cenaclul este chemat să arate pluralitatea de expresii artistice proprii tinerei generaţii. Un cenaclu al tineretului — aşadar, al artei tinere, de avangardă, care să promoveze *experimentul* şi să pretindă *calitatea*.
Avem nevoie de reuniuni în care să discutăm despre arta contemporană, despre statutul artistului, în care să încercăm să ne cunoaştem — cu preocupările noastre de atelier, cu problemele noastre — pentru a învăţa să avem curajul opiniilor noastre. În acelaşi timp, avem posibilitatea să ne explicăm produsul artistic.
În urma unei astfel de cunoaşteri, am avea de cîştigat şi fiecare în parte, şi în totalitate, ca tînără generaţie de creatori de artă. Dorim să contribuim la efortul de a găsi noi forme de manifestare a artei tinere. MARILENA PREDA

Respiraţia cenaclului Pornind de la *starea* de cenaclu, în mod fundamental necesară, trebuie făcut ceva pentru ca această stare să devină o *problemă* şi să asigure nu numai teme şi expoziţii ci şi, în primul rînd, *viaţa* cenaclului: prin prezenţă, ritm, diversitate, continuitate, suflu. Dacă această viaţă va fi hrănită nu prin administrare de « medicamente », ci cu o « bună dietă », astfel încît fiecăruia dintre noi să i se recunoască identitatea după felul de a respira întru artă, vom avea bucuria de a fi părtaşi şi coautori la o construcţie.
Aş situa întreaga activitate a cenaclului sub deviza profesionalismului, aşa cum s-a şi numit (de bun augur, sper) tema primei întîlniri. Termenul mi se pare suficient de complex pentru a conţine datele esenţiale ale eficienţei oricărui act sau proces artistic, presupunînd (dacă operăm o dihotomie provizorie în interiorul unui termen care este, indubitabil, un întreg) profesionalizarea la nivelul mijloacelor, al « uneltelor » (cum grădinărim...) şi profesionalizarea la nivelul conceptual, al conştiinţei de a face artă. Cred că amîndouă sînt stimulate de o perpetuă *cercetare*, cu edificarea scopului pentru fiecare demers în parte. Atît « uneltele » cît şi conceptele imaginii pot constitui subiectul perpetuu al întîlnirilor noastre:
— în ce fel şlefuirea şi înnoirea acestor unelte (pentru grădinărit multiple semne) constituie originalitatea, autenticitatea operei de artă?
— în ce fel manifestările de artă de aiurea (incitările din reviste, de exemplu) devin sau nu practici de ocazie pentru experimente de ocazie (întocmai ca acel lucrător care îşi acţionează uneltele grădinărind — de altfel onest şi cu o elevată ştiinţă — înainte sau după ploaie, în grădina altuia)?
— în ce fel *grădina proprie* poate deveni spaţiul investigaţiei, al forajului şi al experimentului asumat (eventual şi cu unelte mai puţin căutate de dragul propriei lor « actualităţi »)?
Numai în acest fel, prin profesionalizare, experienţă trăită şi experienţă intelectuală, originalitatea şi autenticitatea, înţelese ca mod de a fi şi nu ca scop programat, se pot suprapune, devenind unul şi acelaşi lucru. În această accepţie, profesionalismul devine axă a întregului — atît a travaliului, a impactului cu materialul, cît şi a demersului teoretic asumat, oricît de învolburat şi de înaripat ar fi acest demers.
Întîlnirile de cenaclu, indiferent de ce nume poartă, pornesc de la expuneri şi expoziţii şi se întorc în atelier, în laborator, de unde se proiectează din nou către ceilalţi, devenind astfel un continuu experiment, implicat şi trăit. Sînt prilejuri de *meditaţie* activă, îţi dau posibilitatea de a-ţi aduna şi « izola » (provizoriu) eul, ca unitate, prin *dialog* şi, de ce nu, de a ieşi din azilul interior, ceea ce (fie acest azil precum Edenul...) dă un spor de respiraţie, de sănătate. Meditaţia presupune şi dialogul, pentru a asigura starea de spirit a cenaclului, către o stare spirituală de cenaclu. ALEXANDRU CHIRA

Funcţia formativă a cenaclului Orice absolvent al unui institut superior de învăţămînt artistic are de înfruntat, imediat după terminarea studiilor, cîteva examene mai grele decît cele din şcoală. Sînt examene ale integrării sociale şi profesionale în realitatea pe care o trăieşte, examene care au altă « programă » pentru fiecare tînăr artist. Este, în fond, un drum spre afirmarea personalităţii: *conturare* şi *adîncire*. Testul debutului expoziţional este doar o formă clasică de rezumare a etapelor pe care le punctează acest şir de examene, mereu inedite, pînă la adevărata maturitate artistică — înţelegînd prin aceasta profesionalizarea, eficienţa socială, conturarea unei problematici specifice, precum şi un bun control, o riguroasă critică a mijloacelor de expresie în circulaţie. Acestei realităţi complexe trebuie să-i răspundă activitatea cenaclului tineretului al U.A.P.
Cenaclul nu este şi nu a fost niciodată o grupare de individualităţi ci, în primul rînd, un cadru organizatoric elastic, un mediu receptiv la problemele reale pe care le ridică diversitatea opţiunilor şi a îndoielilor fertile ale membrilor săi. Trecerea de la un simplu mecanism organizatoric la un autentic *mediu socio-cultural* se reface odată cu apariţia unei noi generaţii de creatori. Viaţa cenaclului depinde dialectic atît de suflul nou, de problemele pe care le ridică « noul val » cît şi de elasticitatea modalităţilor de formulare publică, de clarificare şi difuzare a acestei realităţi artistice. Este evident că în activitatea cenaclului creaţia artistică şi destinul social al artei şi al creatorului sînt probleme de egală importanţă, garantînd dintru început orientarea tinerilor către angajarea demersului propriu într-un context real.
Pornind de aici, credem că este necesară realizarea unui complex şi diversificat sistem de colaborare şi comunicare între toţi cei ce activează în cenaclu şi, nu mai puţin, stabilirea unor contacte cît mai variate cu alte sfere ale creaţiei şi exegezei. Şedinţele-dezbatere, ca şi expoziţiile, sînt începuturi sau finaluri ale unor procese complexe şi de durată, prin care se manifestă adevăratul *metabolism* al mediului cultural. Acest metabolism, aceste procese au simptome specifice, uneori incerte, simptome ce trebuie atent căutate şi insistent testate. Acţiunile efemere (circumscrise poate unei singure seri) ale unor grupuri mici, cu o clară deschidere interdisciplinară şi cu un temei real explicit enunţat, pot deveni fermentul unei activităţi ritmice, pot antrena, ca participant şi critic, pe orice spectator. Această triplă condiţie trebuie experimentată de către fiecare creator, în repetate rînduri, pentru a dobîndi adevărata etică profesională — rigoarea necesară şi curajul propriului crez artistic, atunci cînd acesta nu este o schemă construită ad hoc. Funcţia formativă a cenaclului se poate realiza astfel şi în planul social, al relaţiilor de breaslă şi al celor cu publicul. RADU PROCOPOVICI

https://biblioteca-digitala.ro

meridiane

Paul Degen

Paul Degen născut la Basel în 1941 ; din 1973 trăiește la New York. După ucenicia de litograf și studii la Școala de arte și meserii din Basel a lucrat pentru designeri renumiți (Theo Ballmer, Fritz Buhler, Leupin, Push Pin Studios). Steve Heller îi dedica o amplă prezentare în *Graphis* (207). Pentru Paul Degen, arta îmbracă orice mod de expresie. Îi este propriu umorul suptil și măiestria liniei. L-a cucerit tehnica lui Toulouse-Lautrec și Daumier și pentru a stăpîni tehnica litografiei a intrat ucenic pentru 4 ani. A urmat o perioadă petrecută într-un atelier de artă grafică din Paris unde a fost admis ca asociat. Îl regăsim în Elveția unde lucrează afișe cu Herbert Leupin. Pleacă în Mexic, apoi se stabilește la New York.
Se pot distinge la el influențe numeroase, mai ales Daumier, Goya, Rowlanson. « Îmi place să desenez forme, siluete. Corpul omenesc, un instrument muzical, o roată de bicicletă sînt forme minunate. Vechii maeștri știau la perfecție să încarneze societatea în care trăiau în detalii de modă și în faciesuri. Astăzi lumea îmi apare complet diferită. Văd peste tot forme cubice, de la mașini la case ».
Degen știe să își investească sensibilitatea clasică în subiecte contemporane. De aici apariția trecutului în imaginile prezentului într-o contrapondere satirică.
Paul Degen declară « Aș vrea să lucrez într-o comunitate de artizani ale căror produse funcționale să aibă un scop precis — iau de exemplu unelte și instrumentele incașilor și africanilor ». Astfel a ajuns să creeze, împreună cu soția sa, dansatoarea și coregrafa Ruby Shang, costume și decoruri de balet în maniera lui Diaghilev.

Elwood Smith

Gertrude Snyder semnează în *Graphis* (207) un articol despre umoristul Elwood Smith. Iată propriile mărturii ale artistului : « Provin dintr-un mic oraș din Michigan. Acasă nu aveam televizor. Cel puțin nu înainte de a fi intrat la colegiu ; atunci am devenit un fanatic al radio-ului și al benzilor desenate chiar înainte de a ști să citesc. Mai tîrziu am citit toate albumele și toate cărțile umoristice pe care le-am putut găsi. Devoram romanele cu cow-boy și poveștile de groază ». Copilăria i-a influențat primii pași de artist — admirația pentru George Herriman, creatorul lui Crazy Cat și pentru desenatorul revistei MAD, Jack Davis. « Apoi am citit tot ce am găsit despre arta benzilor desenate; mi-am cumpărat o serie de penițe ca profesioniștii și am copiat din Berney Google de Billy DeBeck pentru a înțelege cum reușește să deseneze penița ceea ce artistul are în cap ». A studiat la Academia de Belle Arte și la Institutul de Design din Chicago, unde, nereușind ca ilustrator, s-a asociat cu doi colegi pentru a fonda un atelier care să egaleze Push Pin. Doritor să se manifeste ca artist a desenat în diverse stiluri. « Am descoperit că aceasta se întoarce contra mea. Chicago este un oraș în care se face multă publicitate. Se pot cîștiga mulți bani dar puțină libertate ca artist. Atunci am luptat și mi-a trebuit destul de mult timp ca să îmi găsesc drumul ». Iată metoda sa de lucru : « Îmi fac crochiurile în creion pe hîrtie pelur. Dacă nu îmi place pun o altă hîrtie deasupra și reîncep, pînă la stadiul final. Apoi îl fixez și pun hîrtia pelur pe pupitrul luminos, sub o foaie de hîrtie de acuarelă. Uneori, cînd nu merge, deschid albumul Krazy Cat ca să văd cum devine spațiul Herriman, hazul lui — și continui ». Este pasionat de muzică. Cîntă la chitară muzica country și iubește jazz-ul dar mai curînd își cumpără discuri.
Prima sa carte pentru copii publicată în 1975 a fost urmată de « A Ball of Yarns », lucrare care a fost premiată. De cînd s-a stabilit la New York în 1976, lucrează pentru agenții de reclamă și edituri. În 1979 s-a alăturat echipei de la Push Pin Studios.

Kijuro Yahagi

Japonezul Kijuro Yahagi este cîștigătorul din 1980 al premiului special al revistei *Projekt* la cea de-a 8-a Bienală Internațională de Afiș din Varșovia. Născut în 1952, a absolvit în 1974 Universitatea Gokugei din Tokio și în 1976 Școala de design Kuwasawa. A lucrat ca profesor de design la Tokio și ca ilustrator. În 1980 a susținut cursuri la Universitatea de Artă pentru Femei. În 1978 a cîștigat un premiu la concursul de afișe cu ocazia aniversării a 80 de ani de la nașterea lui Bertold Brecht și un premiu la al 23-lea concurs de afișe din Tokio.
O parte din lucrările lui Kijuro se bazează pe simbioza între cuvînt și imagine. Altele conțin narațiuni complexe exprimate în termeni vizuali, sînt povestiri în miniatură condensate într-un unic semn caracteristic. Imaginea îmbogățește literele prozaice, iar cuvîntul este o completare esențială a imaginii. Subiectele sale sînt luate din evenimentele banale cotidiene. Desenul este dinamic și transcende toate structurile formale închise. Iată ce spune artistul despre esența operei sale : « Mi-am dat seama că sub influența observației obiectele obișnuite încep să se miște și creează lumi noi : lumi ale imaginației. Aceasta a fost prima mea experiență în domeniul metamorfozelor. Nu-mi aduc aminte cînd s-a întîmplat. De atunci am început să îmi notez într-un carnet toate experiențele de metamorfoze. Chiar și aceasta a adus alte metamorfoze. Iată cum sînt create lucrările mele. Nu numai „lucrurile" dar și „cuvintele" pot fi revelații pentru mine. Mă conduc la lumi neobișnuite și la noi descoperiri. În ceea ce privește metoda mea de lucru trebuie să amintesc experiența caligrafiei japoneze. De la linia dreaptă la caligrafie. Atunci linia încetează să mai fie linie. Trece în spațiu. Se mișcă. Devine liberă. Piano devine forte, capătă ritm și melodie. Linia mă conduce spre spații largi. Opera mea este caligrafie eliberată și însuflețită de simțul umorului ».

Noile pictograme oficiale ale Jocurilor Olimpice

Deși noile pictograme ale lui Julien Van der Wal recurg la un alfabet bazat pe corpul omenesc, el nu se inspiră din cele concepute de Otl Aicher folosite la Jocurile Olimpice de la München și refolosite, cu cîteva modificări, la Montreal, ci sînt rezultatul unei dezvoltări originale. Comitetul Internațional Olimpic a luat inițiativa de a standardiza o serie de simboluri pentru a ceda licențele și a obține astfel o sursă de venit care să contribuie la cheltuielile generale de organizare. Cînd Imtelicense Corporation i-a făcut propunerea elvețianului Julien Van der Wal (creatorul semnului UNICEF) de a reface aceste pictograme, acesta a fost foarte puțin entuziast, găsind pictogramele actuale satisfăcătoare. Doar cînd și-a dat seama că ele nu fuseseră afectate deloc pînă atunci de progresul imens al electronicii și informației, a întrevăzut noi posibilități de simbolism pentru Jocurile de la finele secolului. Fascinat de primele cercetări, a lucrat 400 de ore pentru a pune la punct simbolurile Jocurilor de vară, deja adoptate, simboluri care se prevede că vor fi folosite o lungă perioadă. Inovația esențială a lui Van der Wal e compoziția pictogramelor pornind de la o rețea de puncte corespunzînd atît punctelor luminoase ale panourilor electronice cît și cineticii ecranului de cinema și de televiziune.
Rețeaua este de 11×11=121 puncte care pot fi puncte luminoase. Elemente recti- sau curbilinii sînt încorporate pe un al doilea plan. Noile simboluri se pretează reducției dar nu le egalează pe cele vechi pe planul definiției. Deja disponibile, vor fi general folosite la Olimpiada din 1984.

Rambow/Lienemeyer/Van de Sand

Istoria grupului începe în 1960, cînd doi studenți de la Universitatea de arte plastice din Kassel înființează atelierul « Rambow + Lienemeyer ». La universitate afișul ocupa deja un loc de onoare. Tradiția care s-a constituit astfel a luat numele de Școala din Kassel, scrie Edkhard Neumann în *Graphis* (212). De aici se mută la Stuttgart și mai tîrziu, în 1967, la Frankfurt, unde se ocupă și de Editura Kohlkunst. În 1973, li se asociază Michael van de Sand ; în 1974 Gunther Rambow devine profesor de artă grafică și fotografie la Universitatea din Kassel. Toate afișele grupului iau deliberat poziție contra a tot ce se face în mod curent. Prima oară această luare de poziție a apărut evidentă la finele anilor 60, în seria de afișe pentru editura Kohlkunstverlag și revista literară « Egoist ». Afișul e considerat ca un medium socio-cultural critic, un mijloc de angajare umanistă, revendicativă și în ultimă analiză egocentrică. În stagiunea 1977/78 au fost create mijloacele de comunicație pentru Centrul dramatic din Frankfurt. Nu era vorba de afișe izolate, ci de grupuri de afișe cu caracteristici comune și cu funcție de semnal. Impactul lor era augmentat de formatul mărit. Primele afișe-program adoptau concepția « afișului în afiș » prezentînd fotomontaje de program de teatru în decoruri surprinzătoare, dar identificabile cu scena francfurteză. Toate afișele grupului sînt concepute într-o manieră « foto-grafică ». Realitatea utopică pe care o reprezintă evocă pionierii fotomontajului (Heartfield). Adam Seide nota în Egoist : « afișele atelierului Rambow/Lienemeyer/Van de Sand au o existență independentă, nu sînt artă aplicată, ci aparțin marii arte ; impresia e întărită de formatul mare, gros-plan-ul, suflul care le animă, caracterul lor lapidar, impertinent, ludic, debordant de imaginație ».

Afișul elvețian 1979

Expoziția anuală care reunește producția anului în Elveția este o ocazie excepțională pentru a avea o imagine completă a creației de afiș naționale. Philippe Rogivue prezintă în *Graphis* (207) această manifestare pentru care, în fiecare an, Departamentul federal elvețian pentru interior numește un juriu care să acorde premii. Cum arată un afiș demn de atenție: citindu-l pe Werner Wollemberg « Afișul trebuie să atragă atenția și să capteze privirea ; ori o singură privire trebuie să fie suficientă pentru transmiterea mesajului, pentru că afișul beneficiază rareori de un examen prelungit care ar depăși o simplă privire în trecere ». Ca membru supleant al juriului autorul recunoaște însă existența unui alt criteriu esențial al concursului: premiind un anumit număr de lucrări se semnalează publicului, și implicit consumatorilor elvețieni, calitatea creatorilor de afișe și li se demonstrează importanța acestui mediu publicitar. Ceea ce înseamnă că această manifestare anuală face publicitate pentru publicitate, atrăgînd atenția asupra acestei « galerii de artă de trotuar » care colorează cotidianul cenușiu. Astfel a 39 a distribuire de premii sub patronajul societății generale de afișaj a cunoscut un meritat succes. Industria publicitară și economia elvețiană în general au încredere în viitorul afișului. O privire de ansamblu asupra calităților artistice propriu-zise ale lucrărilor cîștigătoare din acest an demonstrează că inovația radicală e rară. Această lipsă de creativitate nu trebuie imputată artiștilor; ea este consecința directă a orientării economice. Consumatorul a devenit prudent și industria publicitară e obligată să urmeze aceeași direcție căci dacă publicitatea marketingului nu ar lua în considerație necesitățile pieții ea ar face arta pentru artă, ar încuraja creativitatea pură.

Jürgen Spohn

Alaistair Allen îl prezintă în revista *Graphis* (207) pe Jürgen Spohn. Cîteva date despre activitatea lui: s-a născut la Leipzig în 1934 și a studiat grafica la Universitatea de arte plastice din Kassel. În 1961 devine profesor de comunicații vizuale la Universitatea tehnică din Berlin, iar în 1972 de artă grafică la Universitatea de arte plastice. Ca grafician independent s-a făcut cunoscut mai ales pentru afișele sale și cărțile pentru copii. A cîștigat premiul întîi cu afișul pentru Pavilionul german la Expo 67 Montreal. Alte premii i-au fost decernate pentru ilustrație și creații grafice la Bratislava, Brno și Leipzig.
Deși Școala de arte din Kassel n-a avut niciodată o secție de afiș, ea a produs după război o serie întreagă de creatori de afișe interesanți, încît de douăzeci de ani ea are un loc privilegiat în domenlul afișului vest-german. Jürgen Spohn a fost format de Hans Leistnikow și lucrările sale aparțin Școlii din Kassel nu atît ca formă, cît ca spirit și metodă. Acum el continuă tradiția Kassel a afișului la Berlin. Subiectele sale sînt exclusiv de natură culturală și socială, cu o tendință clară în favoarea acțiunilor educative și de încurajarea activităților culturale pentru tineret. Pentru el comunicația vizuală este un mijloc destinat activării spiritului publicului, mijloc pe care îl folosește cu încăpățînare. El susține impactul direct al afișelor sale pe plan educativ sau persuasiv printr-o formulă estetică subtilă. Cunoaște importanța pe plan sociologic pe care elemente de compoziție în aparență întîmplătoare le pot avea. La el elementele grafice ale afișului sînt deseori de mari dimensiuni, masive, ceea ce pare a împinge tipografia spre margini. Fragmentele de corp pe care le folosește par amorfe. Cînd fragmentarea merge prea departe se ajunge la asamblaje eterogene sau omogene, deseori învesilite de culori care unifică ansamblul. Cîteodată realizează efecte quasi-hipnotice cu benzi paralele policrome.
Astfel Spohn nu e niciodată în pericol de a deveni manierist. El reacționează încorporînd obiecte în compozițiile sale reale, o cheie, un nasture, o lamă de ras. Sau optează pentru fotografia fără artificii ca în afișul împotriva poluării atmosferice.
Forța de expresie rezidă la Spohn în impresia de straniu a compozițiilor sale, în caracterul neprevăzut al obiectului obișnuit care apare în momentul optim, pentru a ne face curioși. Toate acestea dau imaginilor sale o mare putere și viață.

Artiști și arhitecți

Revista *Connaissance des arts* (352) prezintă încercările cîtorva artiști plastici și arhitecți de a regăsi vechea unitate a artei cu arhitectura, unitate care era dată în principal de un scop comun.
Proiectul lui Richard Meier și Frank Stella intitulat « Storuri pictate » este o decorație mobilă. Reușita constă mai ales în asocierea liniilor drepte ale casei lui Meier cu formele libere ale storurilor care amintesc ultimele lucrări ale lui Stella. Se dovedește că o suprafață rigidă așa cum a fost concepută de Meier poate fi completată cu motive de culoare.
« Camera hexagonală » a arhitectului César Pelli și a pictorului William Bailey este destinată a fi un loc de meditație. Arhitectul propune o structură masivă, octogonală. Desenul lui Bailey înfățișează în dreapta și stînga ferestrelor naturi moarte la mărime naturală în care umbrele țin cont de direcția luminii. În fața intrării ar fi plasat un nud de fată. Pelli s-a născut în Argentina și este decanul Universității Yale din 1977. Lucrarea lui principală este Centrul de Design din Los Angeles (1976) căruia i se spune și « Balena albastră », din cauza ferestrelor și a dimensiunilor mari. Acum lucrează la turnul care va extinde Muzeul de artă modernă din New York. Barley, născut în 1930 în Iowa, este profesor la Yale din 1970. Clădirea pentru care au făcut acest proiect va fi probabil de o mare simplitate. « Ceea ce ne interesează în primul rînd este ceea ce simt oamenii nu ceea ce ar trebui să simtă » a declarat Pelli.
Al treilea și ultimul proiect este « Marele cimitir american » al arhitectului Stanly Tigerman și al pictorului muralist Richard Haas. Prima versiune a proiectului nu i-a plăcut lui Haas care s-a asociat cu un alt arhitect, Edward Mills, pentru o a doua versiune.
Tigerman este mai ales cunoscut pentru stilizările sale după forme obișnuite. Proiectul său e o metaforă macabră. Fiecare piatră funerară ar fi avut forma unei clădiri cu împrejurimi în miniatură. Proiectul lui Haas propune o imensă necropolă pe apa lîngă Manhattan.

Herbert Matter

Personalitatea și opera lui Herbert Matter pot constitui pentru tînăra generație surse de reflexie și în același timp de speranță privind problema creativității umane, finalitatea și rolul ei în societate. Armin Hofmann dedică acestui mare artist elvețian un articol retrospectiv în *Graphis* (212). Herbert Matter s-a născut la Engelberg și a studiat mai întîi pictura la Geneva ca mai apoi să își continue studiile la Paris. Aici îl întîlnește pe Fernand Léger și este puternic influențat de personalitatea acestuia. Treptat abandonează pictura pentru fotografie și grafică, semnificativă în acest sens fiind libertatea de expresie pe care arta publicitară o acordă graficii în anii 30. În contact cu Cassandre și Le Corbusier înțelege necesitatea găsirii de soluții estetice vieții cotidiene. După ce realizează o celebră serie de afișe pentru Oficiul Național Elvețian de Turism, în 1936 pleacă la New York unde lucrează pentru diverse reviste, Knoll etc. În perioada 1952—1976 este profesor de fotografie la Universitatea Yale. Herbert Matter este grafician, fotograf, cineast, profesor și critic de excepție. Comună operei sale este căutarea unei concepții cu mesaj lizibil și asocierea originală text imagine. Încă de la începutul carierei sale a acordat un loc aparte în creația sa grafică tendințelor artistice ale fotografiei care a devenit pentru el o componentă indispensabilă a vieții cotidiene. În perioada newyorkeză, Matter și-a format o concepție personală, umanistă, despre felul în care omul contemporan reacționează la text și la imagine. Această concepție i-a inspirat și filmul despre Alexander Calder, lucrările pregătitoare pentru documentarul despre Buckminster Fuller, lucrarea despre Giacometti și evoluția propriei sale opere fotografice.
Ca profesor a fost întotdeauna respectat și iubit; ca artist și fotograf poate fi plasat printre pionieri.

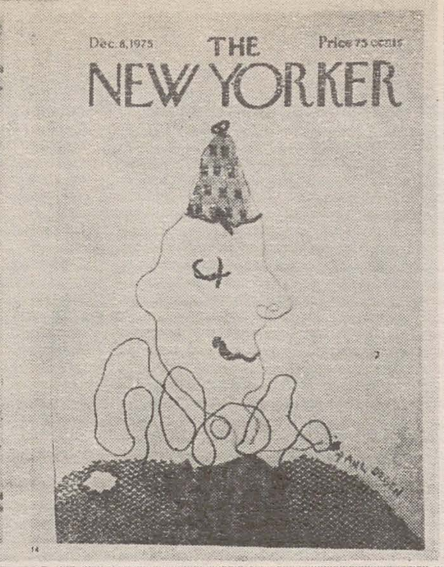
Anuarele publicitare ale ADC-ului vestgerman

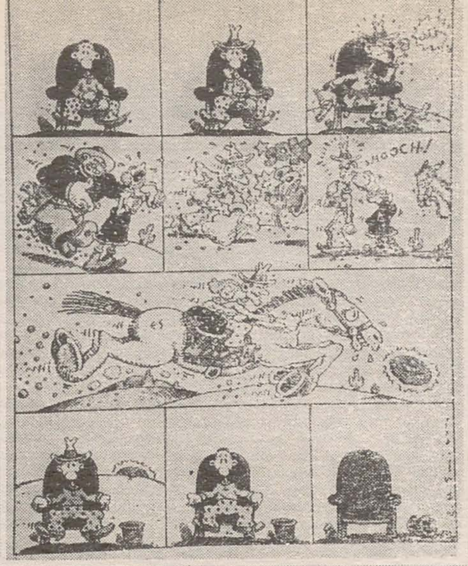
Sub titlul „Cum să folosim deșeurile », Konstantin Jakobi, redactor-creator de texte, comentează în *Graphis* (212) anuarele 1979 și 1980 editate de Art Directors Club din R.F. Germania. « Pentru mai toată lumea toată această frumoasă publicitate, pe care A.D.C.-ul o reciclează sub formă de frumoase (și costisitoare) albume anuale, este la fel de inutilă ca și cartonașul de iaurt, inutilă dar inevitabilă pentru a ajunge la conținutul savuros. De aceea există un club al directorilor artistici; niște medalii, anuarele. Dar anuarele au și altă funcție. ADC-ul încearcă să îi contrazică pe utilitariști, pe cin cii care deplîng în mod constant prostul gust al maselor. E grav să ai de-a face cu clienți cinici. Dar ceea ce e și mai grav și mult mai frecvent, e cinismul la oamenii de agenție. Asta se cheamă punctul de vedere profesional ». De aceea ar fi salutară desemnarea anuală a celei mai bune agenții publicitare, a celui mai bun grafician.

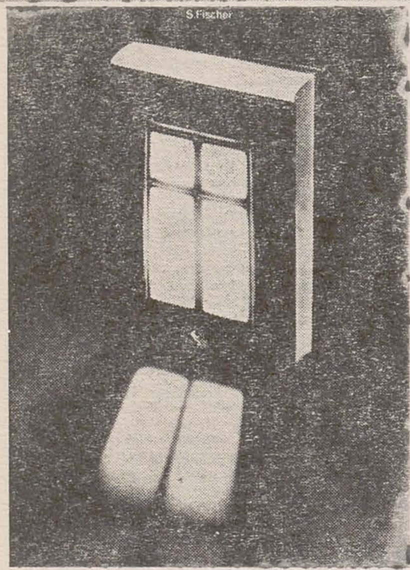
dana crișan

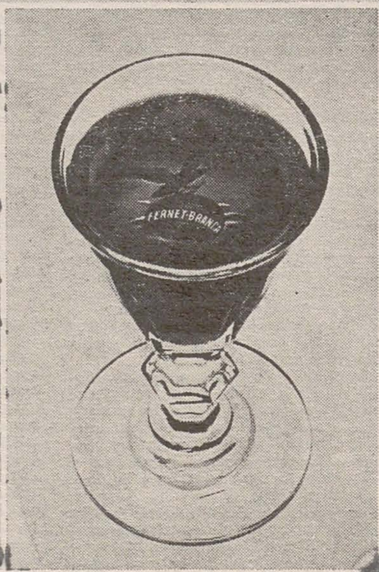
1. PAUL DEGEN: Coperte ale magazinului « The New Yorker », colaje și desen în culori vii; 2. ELWOOD SMITH: Desen umoristic pe o copertă pentru « Push Pin Graphic »; 3. KIJURO YAHAGI: Afiș; 4. RAMBOW / LIENEMEYER / VAN DE SAND: Afiș pentru tîrgul internațional al cărții de la Franckfurt; 5. R. KÜLLING (Elveția): Afiș pentru bitter-ul Farnet-Branca (foto Daniel Gendre); 6. JÜRGEN SPOHN: Afiș pentru o serie de reprezentații teatrale internaționale ale tinerilor; 7. JULIEN VAN DER WAL: Pictograme pentru Jocurile Olimpice din 1984; 8. Studioul RAMBOW / LIENEMEYER: Afiș de circ pentru un film de Chaplin, 1962; 9. RICHARD HAAS: Proiectul « Marele cimitir american ». 10. ZBIGNIEW LUTOMSKI: Negru și alb, gravură în lemn; 11. HERBERT MATTER: Embleme; 12. Anunț publicitar pagină dublă pentru compania « Milka » (dintr-un anuar editat de « Art Directors Club » din R. F. Germania).

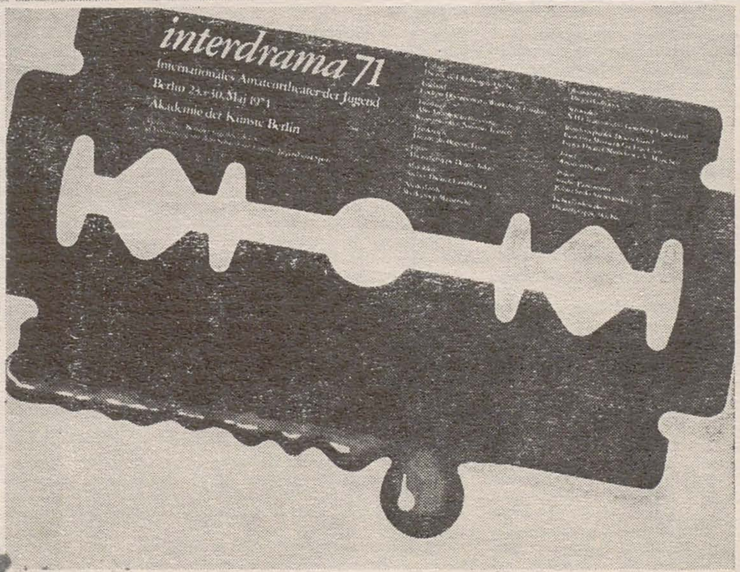
https://biblioteca-digitala.ro

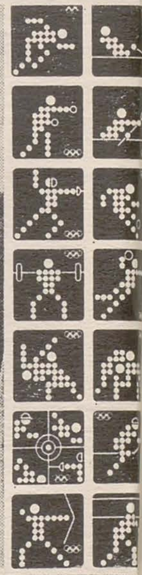


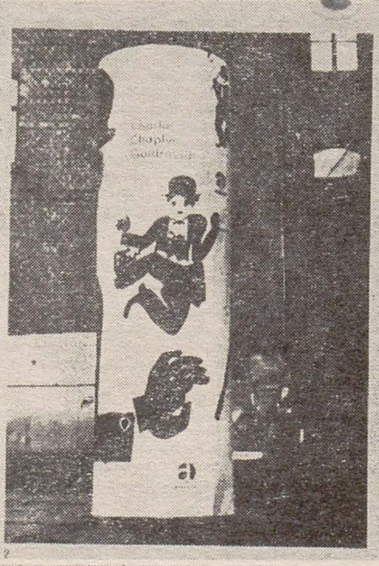


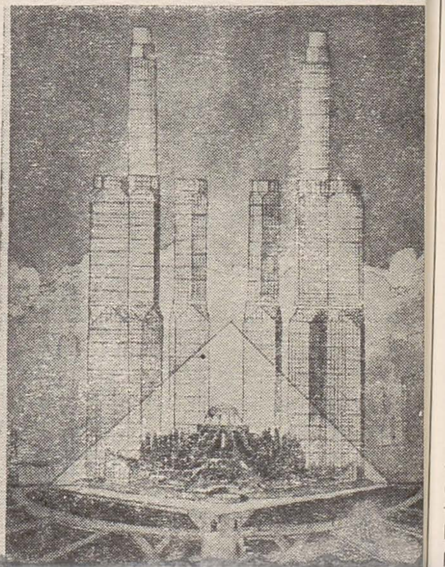


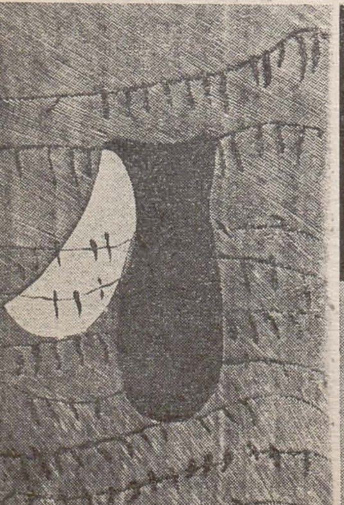












https://biblioteca-digitala.ro

Dans ce numéro:

La revue ARTA présente l'artiste roumain contemporain:

Mircea Spătaru

p. 22

Né le 27 juillet 1938 à Straja (Bucovine)
Études à l'Institut d'arts plastiques « Ion Andreescu » de Cluj-Napoca (1963). Début en 1964. Expose aux Salons officiels, ainsi qu'à des manifestations collectives et de groupe à Bucarest (« Le bois, expression et technologie » — 1972; « L'art et la ville » — 1974; « Art et histoire » — 1975, etc.), Galați (« L'artiste contemporain et son univers » — 1973, « Particularités zonales dans l'art roumain contemporain » — 1977), Cluj-Napoca, Sibiu (Cibinium — 1973) et Bistrița. Expositions personnelles à Cluj-Napoca (1964) et Bucarest (1969, 1972). Expositions d'art roumain organisées à l'étranger: 1970 — Rome, Florence, 1974 — Varsovie, Novy Sad, Berlin (R. D. A.), 1977 — Helsinki, Prague. Expositions internationales: Barcelone (Concour de dessin Joan Miró — 1971, 1972, 1973, 1974, 1977, 1978, 1979; Budapest (Biennale de petite sculpture — 1971); Paris (Biennales des Jeunes artistes — 1971, 1973); Notto (1972); Séville (1972), Helsinki (Exposition internationale de la Médaille — 1973); Guadalajara (Exposition internationale de dessin — 1973); Madrid (1973); Buenos Aires (1973); Milan (Triennale internationale d'architecture moderne, art décoratif et dessin — 1973); Rho Milan (1973, 1979); Wroclaw (1974, 1978, 1979); Varsovie (1974, 1979); Brondgrove (Exposition internationale d'art décoratif — 1974, 1978); Faenza (Exposition internationale de céramique — 1976); Utrecht (20 artistes des Pays socialistes — 1977), Helsinki (Exposition internationale de céramique utilitaire — 1979). Participe et dirige les Symposiums nationaux de la porcelaine, organisée à Cluj en 1973, 1974 et 1979. Auteur d'œuvres d'art monumental: le monument à la mémoire de Nicolae Bălcescu (Miercurea Ciuc); décoration sculpturale pour la Maison de la Radio, à Cluj-Napoca.
Prix: 1969 — Prix de l'Union des Arts Plastiques pour la sculpture (Bucarest); 1971 — I-ère mention — II-e distinction du Concours de dessin « Joan Miró » (Barcelone); Prix « Ion Andreescu » attribué par l'Académie roumaine (Bucarest); 1972 — Prix des jeunes artistes attribué par la filiale U. A. P. de Cluj-Napoca; I-ère mention — IIe distinction du Concours de dessin « Joan Miró » (Barcelone); IIIe Prix, Ex Aequo du Concours international de dessin et de peinture (Notto); 1973 — Prix attribué par la section de critique de l'U.A.P. (Bucarest); IIIe mention — IVe distinction du Concours de dessin « Joan Miró » (Barcelone); I-er Prix du concours « Mihai Viteazul »; 1974 — Prix des Pays socialistes (Varsovie); 1975 — Prix de l'Union des arts plastiques pour l'art monumental (Bucarest); 1978 — I-er Prix du Concours international de dessin et de peinture (Notto).

Articles à signaler:

Un xilographe inconnu du voïevode Matei Basarab: l'archimandrite Ioan

Dragoș Morărescu

p. 3

L'étude de Dragoș Morărescu, artiste graphique et homme de lettres entreprend de récupérer l'une des personnalités culturelles les plus remarquables de la première moitié du XVII-e siècle en Valachie — l'archimandrite Ioan — en sa qualité, demeurée inconnue, de xylographe. L'auteur présente quelques gravures portant sa signature, comme celle qui décore le Bréviaire slavon du monastère de Dealu par exemple. L'image a une valeur de blason, et la composition, assez inusitée, comporte l'autoportrait de l'auteur; on peut donc considérer qu'elle inaugure la série d'autoportraits dans la gravure sur bois roumaine. En posant sa signature d'une manière ostentative, l'archimandrite Ioan témoigne d'une prise de conscience de sa qualité de typographe et de graveur. Une autre enluminure représente une « Table de communion »; c'est une véritable nature morte et en même temps un document relatif au mobilier, la première de ce genre dans la gravure autochtone. Se basant sur certaines similitudes stylistiques — composition se détachant sur la blancheur du fond, traitement des éléments par zones hachurées, intégration des majuscules fortement découpées dans la composition, — Dragoș Morărescu tente d'attribuer au même auteur la paternité d'une série d'autres gravures non signées. Originaire de Bosnie, moine au Mont Athos, ensuite prieur au Monastère de Dealu, l'archimandrite Ioan cesse son activité d'illustrateur aux environs de 1649 à Tîrgoviște.

L'illustration de livres

Magda Cârneci

p. 5

Une place assez grande est assignée dans le présent numéro de notre revue aux problèmes qui définissent le domaine du graphic design. Dans son étude, le critique d'art Magda Cârneci se propose pour objectif d'analyser la production du livre, accordant une attention particulière à l'illustration de livres d'enfants, dont elle relève la qualité artistique. L'étude offre en raccourci une véritable histoire de l'illustration autochtone — depuis l'Evangéliaire slavogrec du moine Gavril Uric et des manuscrits enluminés du moyen-âge jusqu'aux illustrations réalisées par Ary Murnu — au début du XX-e siècle — pour les poésies de Mihai Eminescu; depuis les contributions sporadiques des artistes de l'avant-garde (M. H. Maxy, Victor Brauner, Marcel Iancu) jusqu'aux éditions d'auteurs de certains poètes contemporains (Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Romulus Vulpescu). Magda Cârneci — elle-même poète remarquable de la nouvelle vague — caractérise avec pertinence les réalisations des graphistes actuels tels que Vasile Kazar, Marcel Chirnoagă, Ethel Lucaci Băiaș, Vasile Socoliuc, Octav Grigorescu, Geta Brătescu, Ion State, Val Munteanu, Stan Done, Mircea Dumitrescu, Silviu Băiaș, Pusztai Peter, Vasile Olac, Doina Botez, Denisa Mașek etc. Les livres comme « Epica Magna » et « Operele imperfecte » (Les Oeuvres imparfaites) dont les auteurs sont Nichita Stănescu et Sorin Dumitrescu représentent des tentatives d'imaginer et de créer « un livre total », proposant des événements spirituels pour une lecture complète, et peuvent être considérés commes des moments d'exception, uniques pour l'instant dans l'histoire contemporaine du livre roumain.

Le fait publicitaire

Radu Procopovici

p. 14

Le critique d'art Radu Procopovici aborde du point de vue théorique les coordonées du graphisme publicitaire (définition concise, emblématique, valeur explicative exégétique et fonction apologétique) qui doivent être réalisées simultanément. Le fait publicitaire — affirme l'auteur — se réfère à un certain découpage dans la sphère de la praxis en tant que relation organique, de continuité entre un acte et un objet, chacun d'eux intégré par plusieurs relations dans des ensembles fonctionnels et diffusés, en général, par des moyens de communication nouveaux, par les medias, à la formation et à la spécificité desquelles elle a contribué pleinement. L'article insiste sur le fait que toute introduction des faits publicitaires dans des contextes purement visuels ou linguistiques est une forme atrophiée, une description schématique d'un procès de communication sociale, publique par excellence et ayant une autonomie spécifique et une capacité d'exister par elle-même. L'auteur remarque un parallélisme entre cette zone de la culture contemporaine et les phénomènes de type folclorique avec lesquelles elle présente des structures homologues. Le lancement d'un produit, sa démonstration, les moyens de garder intact chez le consommateur l'intérêt pour le produit, sont autant d'occasions pour des manifestations spectaculaires. Une comparaison entre la supermarché et la foire traditionnelle argumentent pour la présence de ces formes de coloration culturelle de la relation pragmatique d'échanges, visant l'aspect antropomorphe des produits et plaidant pour l'hypothèse de la dimension folklorique de la publicité.

Dan Hăulică et le prestige de la critique

Théodor Enescu

p. 24

La 33-ème assemblée générale de l'Association internationale des critiques d'art, qui s'est déroulée en début de septembre à Paris vient d'élire le critique d'art Dan Hăulică comme président de l'AICA. À cette occasion, Théodor Enescu, lui-même historien et critique d'art, présente la personnalité de Dan Hăulică en sa qualité de rédacteur en chef de la prestigieuse revue *Secolul 20* et d'auteur de plusieurs livres et essais sur l'art moderne, en soulignant sa vaste culture littéraire et d'historien de la culture qui lui a permis d'offrir à l'histoire de l'art roumain moderne des interprétations profondes la situant dans une perspective universelle d'une incontestable pertinence. Sa synthèse intitulée *Peintres roumains*, son essai sur le classicisme spécifique de Brancusi, ses contributions à l'analyse de l'œuvre de Pallady, Paciurea et Luchian révèlent les dimensions majeures de l'esprit créateur roumain. Considérant son action dans la formation du langage critique, l'auteur note l'originalité de ses interprétations de l'œuvre et de la personnalité des grands créateurs de l'art contemporain — son livre consacré à Calder étant considéré parmi les meilleurs dus à un auteur étranger, — de même que l'efficience incomparable de sa critique d'art et le fait que nombre d'artistes de premier plan actuellement, souvent découverts par lui dès la période de leur début, lui doivent des définitions complexes et révélatrices de leur art. Sont soulignées aussi ses initiatives dans le domaine de l'exposition où sa conception et l'ampleur de sa vision ont actioné comme un ferment dans notre culture artistique actuelle, conferant à l'acte critique la dimension vitale de la dignité sociale.

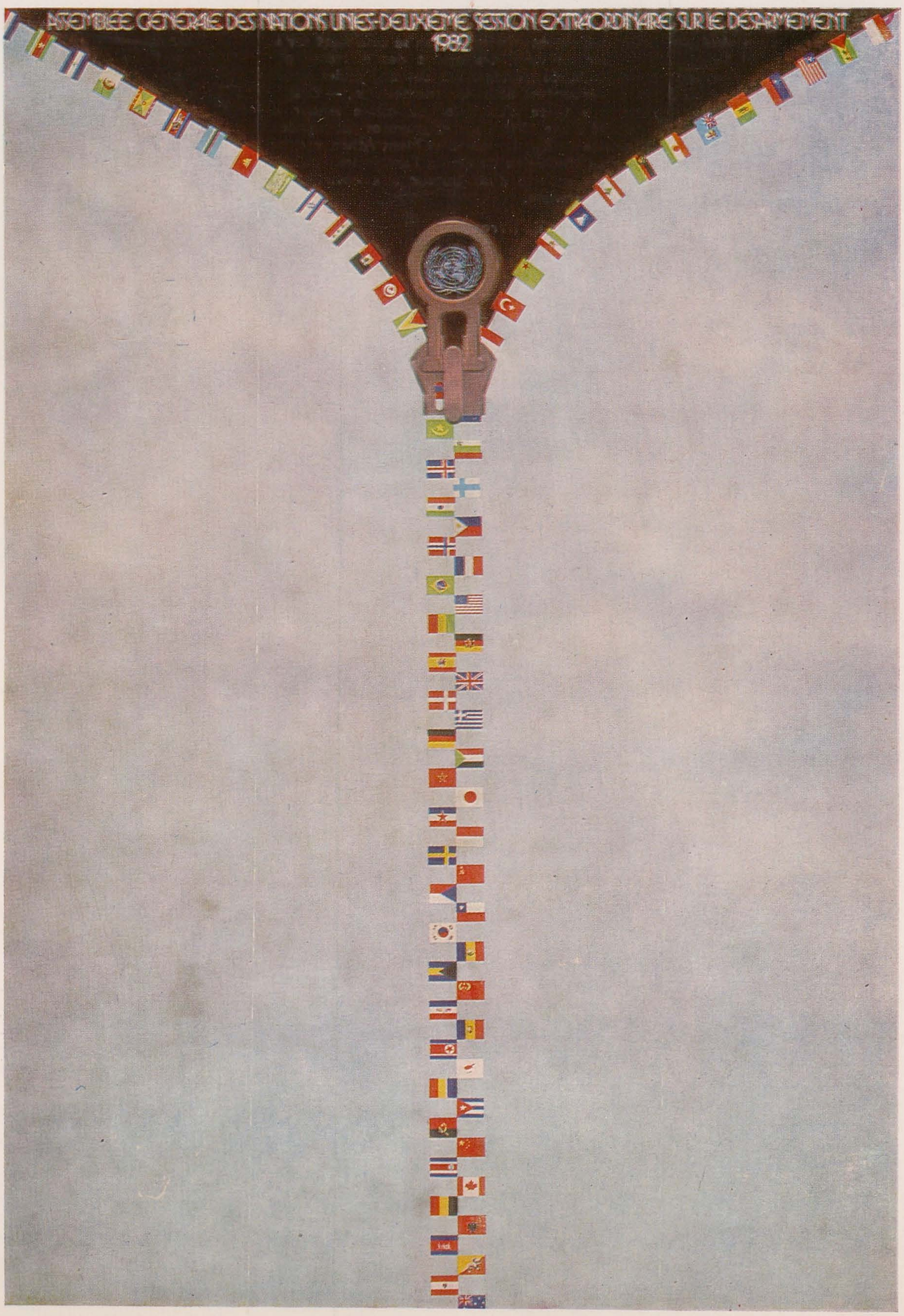
Ary Murnu

Adina Nanu

p. 34

A l'occasion du centenaire de la naissance d'Ary Murnu (1881—1981) le critique d'art Adina Nanu présente ici cet artiste engagé dont le nom est associé aux dessins satiriques — publiés dans nombre de périodiques et de revues (Adevărul, Dimineața, Furnica, etc.) — et qui fustigent les abus du pouvoir et les mœurs politiques de l'époque. Engagé de même sur le plan artistique et culturel, Ary Murnu fut — selon l'auteur — « l'ancêtre des graphistes roumains et un sorte d'éducateur par le moyen de l'image ». Toujours accessibles, ses dessins établisse t une communication visuelle aussi bien avec les enfants (illustration de livres de contes et manuels scolaires) qu'avec les adultes. Son activité d'éducateur artistique s'est exercé aussi dans d'autres domaines de la vie quotidienne: auteur d'affiches touristiques et commerciales et de dessins pour billets de banque et timbres-poste, il réussit à donner à ces images fonctionnelles une valeur artistique. L'article réévalue un aspect, moins connu actuellement, de son activité en tant qu'illustrateur de manuels scolaires, où la conception diffère selon qu'ils s'adressent aux enfants appartenant au milieu villageois ou urbain (Abécédaires de 1908) et qui constituent de véritables reportages sur la vie quotidienne au début du siècle.

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro